ロックはどうして時代から逃れられないのか

渋谷陽一

ロッキング・オン

CamScannerでスキャン

目次

第1章 青春の終わりとロックの始まり

●音楽は世界を変える 10
●デヴィッド・ボウイは本当に駄目になったのか 14
●"アイム・ジャスト・プリズナー・オブ・ロックンロール"とスプリングスティーンは言った 20
●フランキー・ゴーズ・トゥ・ハリウッドは東京へ行かない 26
●僕は売れるポップ・ミュージックが大好きだ 32
●ビートルズとビートたけし 38
●イッツ・オンリー・ポップ・ミュージック 43
●どうしてバンド・エイドとUSA・フォー・アフリカは駄目なのか 49
●RUN DMCはポップ・ミュージックのよく効く消化剤である 55
●プリンスにとっての「YOU」と「U」 61
●例えばこんなラヴ・ソング 67
●何故に貴方はそんなに元気なの? 73
●ヒューマニズムの有効性を問うスティング 80
●プリンス『LOVESEXY』から学ぶ正しいスケベの在りかた 87
●テレンス・トレント・ダービー2枚目にしての奇蹟 94
●失われつつある僕らの直感 98

●ラヴ・アンド・ピースの伝道者 —— 104
●半径5メートルのリアリティー —— 112
●ぎりぎりのところで踏みとどまってみせたスプリングスティーンの傑作 —— 117
●だから言ったんだよ！ ジミー・ペイジは不滅だって —— 129
●ツェッペリン、遂に再結成!! —— 133
●ロックはどうして時代から逃れられないのか —— 138
●プロディジーの摩擦係数の高さはとても気持ちがいい —— 145

第2章 ライヴ評

●エディーの本当に危ない暴力性——ヴァン・ヘイレン —— 154
●全ての産業ロックへのアンチテーゼとして——ジョー・ジャクソン —— 158
●全員参加でとにかく盛りあがった〝ウォーク・ディス・ウェイ〟
——RUN DMC & フーディーニ —— 160
●50年代・60年代アメリカ大衆音楽の正統的後継者
——ヒューイ・ルイス & ザ・ニュース —— 163
●王道ソウルを見せつけてくれたボビー・ウーマック——ボビー・ウーマック —— 166
●お子様ランチからの完全な脱皮——ジョージ・マイケル —— 169
●国際的なポップ・ミュージックとしてのレゲエを求めて——アスワド —— 172
●同じ曲を4回やって何が悪い、これが大衆芸能本道だ——ザップ —— 175
●定番商品としてのロックンロール・ヒーローを演じたスプリングスティーン
——ブルース・スプリングスティーン —— 177

●ジャンキー・アクセルはどこまで生き延びるのか――ガンズ・アンド・ローゼズ 180
●ブーツィラの逆襲ならず――ブーツィー・コリンズ 182
●何がスキャンダリズムを支えていたのか？――マドンナ 184
●シーン最大の才能は何処に？――スティーヴィー・ワンダー 188
●産業ラップの伝道者――MCハマー 191
●『ボーン・イン・ザ・USA』から遠くはなれて――ブルース・スプリングスティーン 194
●偉大なるデジャヴ・バンド――チープ・トリック 198
●面白過ぎて、何か怪しいプリンス・パリ・コンサート――プリンス 201
●感動の嵐!? 70年代一人フェスティヴァールッ！――ポール・ロジャース／スリー・ドッグ・ナイト／ジェスロ・タル／ドゥービー・ブラザーズ 206
●クラプトンに手入れされた鼻毛は似合わない――エリック・クラプトン 210
●「了解事項」としてのツェッペリンの偉大さ――カヴァーデイル・ペイジ 214
●ちょっとまぶしすぎた「パパパヤ〰」――アース・ウィンド＆ファイアー 217
●ピンク・フロイドはさらにとんでもなく巨大化した光るブタだった――ピンク・フロイド 220
●それは〝ノット・フェイド・アウェイ〟で始まった!!――ローリング・ストーンズ 225
●U2を好きなマイケル・スタイプ――R.E.M. 230
●当為のロック・ショーを貫いたストーンズ――ローリング・ストーンズ 233
●だから俺は言ったんだよ！ 最後はツェッペリンになるって――ペイジ・プラント 235
●ノスタルジーと同時代性のはざまで歌われた〝オール・アイ・ウォナ・ドゥ〟――シェリル・クロウ 240

CamScannerでスキャン

●360度の視線に立ち向かう、究極のプロフェッショナリズム――松任谷由実 242
●17年のキャリアを一挙に呑みこんでみせた、ロック理想モデル――スティング 244
●六本木ピットインで観た！
14年の空白を埋める圧倒的パフォーマンス――竹内まりや 246
●新時代の幕を力強く切って落とした、〝ハートランド以後〟の佐野元春――佐野元春 248
●試行錯誤のソロ8年間を経て開花した、怒濤のポップ・ワールド――布袋寅泰 250
●小室サウンドに対するアンチテーゼとしての、ポップ戦略商品――スピッツ 252
●〝ヒーローズ〟を取り戻した、デヴィッド・ボウイの90年代――デヴィッド・ボウイ 254
●決して懐メロにはならない〝赤いスイートピー〟――松田聖子 256
●時代の壁を突き抜けた〝正しいロック・バンド〟の証明――ザ・イエローモンキー 258

第3章　ライナーノーツ

●レッド・ツェッペリン 262
「レッド・ツェッペリン」／「レッド・ツェッペリンII」／「レッド・ツェッペリンIII」／
「プレゼンス」／「イン・スルー・ジ・アウト・ドア」／「コーダ（最終楽章）」
●プリンス／♀ 291
「アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ」／「サイン・☮・ザ・タイムズ」／
「LOVESEXY」／「ザ・ヒッツ1」／「ザ・ヒッツ2」／「COME」／
「ゴールド・エクスペリエンス」／「カオス・アンド・ディスオーダー」

第4章　メディアやつあたり

CamScannerでスキャン

●渋谷陽一のメディアやつあたり① 340
●渋谷陽一のメディアやつあたり② ——矮小な機能主義が生むもの 347
●「ロック・マガジン」と「ドール」は何故、駄目なのか 353
●東京原住民とヘヴィメタ原住民 358
●有線テレビに定着するロック・ビデオ 362
●青春とロックとロバート・プラント 365
●僕が顔に自覚的になった日 368
●この好対照な2本のビデオ作品 ——「コンパートメント」と「カイエ」 371
●「ロッキング・オン」の値上げと新雑誌の創刊について 374
●文化人コンプレックス ——「ストレンジャー・ザン・パラダイス」はトーキング・ヘッズだった 380
●とうようさん、早く老人ボケを直して下さい 383
●中村とうように向けての最終確認 393
●さよなら中村とうよう 397
●出版社が代理店化する中で結局一番強かったリクルートの「じゃらん」 401
●日経BPは最も資本主義的な出版社である 405
●老境の円熟ではなく、むしろ若々しい生硬さを感じさせる黒澤明の「夢」 409
●並いる大作を押しのけ、低予算B級ムービー「ゴースト」が大ヒットしたワケ 413
●ポップ・アートという名の倒錯 ——「ウォーホル画集」 417
●悲しい中年雑誌はどこまでも悲しい 420
●タランティーノにロドリゲス、これからはサントラも監督の作品になってなくちゃ 424

CamScannerでスキャン

第5章　まえがき・あとがき

・『アメリカン・コミックスの巨人たち』まえがき —— 436
・劇画に賭け続ける桑田次郎——『ジャーノイトスター』あとがき —— 437
・『人は10人に1人自分にGO!』あとがき —— 440
・見てうれしいクリエーターの不思議——『日々の泡立ち』あとがき —— 442
・『ガラスの動物——尾崎翠作品集』まえがき —— 446
・『星座はめぐる』寺内作品の解説 —— 450
・『黒澤明 宮崎駿 北野武——日本の三人の演出家』はじめに・あとがき —— 455
・『イングリッシュ』あとがき —— 460
・『ロボット入門』あとがき —— 463
・直接的なビートルズが批判されるかもしれぬ —— 468
・桑田・長岡論争について —— 473
・専属ライター制はダメか —— 477
・メディア市場原理と堅実な「カウントダウンTV」 —— 480
・雑誌やってあたり①——『ガロ』創刊の時代まで —— 484
・雑誌やってあたり②——『ザ・サーチ』——60年代究極の同人誌 —— 489
・雑誌やってあたり③——『ビザール』——天下編集者による永遠の理想形 —— 494
・良質な名著雑誌としての『ワーリンガー・ストーリー』の現在』
——『ワーリンガー・ストーリー風景録』解説 —— 499

あとがき —— 508

第5章 まえがき・あとがき

- 「アメリカン・ニュー・シネマの息子たち」まえがき —— 430
- 普通に戻り続ける桑田佳祐 ——「ブルー・ノート・スケール」あとがき —— 437
- 「AS 10 YEARS GO BY」あとがき —— 440
- RCサクセションの不思議 ——「日々の泡立ち」あとがき —— 442
- 「ガラスの箱舟 —— 尾崎豊追悼文集」まえがき —— 446
- 「星座はめぐる」(永倉万治著)解説 —— 450
- 「黒澤明、宮崎駿、北野武 —— 日本の三人の演出家」はじめに・あとがき —— 455
- 「インプレッションズ」あとがき —— 460
- 「DECADE」あとがき —— 465
- 道徳的なビーイング批判はムカムカする —— 468
- 桑田・長渕論争について —— 473
- 専属ライター制はブタだ —— 477
- メディア市場原理に忠実な「カウント・ダウンTV」 —— 480
- 雑誌やつあたり① ——「H」創刊の辞に代えて —— 484
- 雑誌やつあたり② ——「リ・サーチ」—— 60年代究極の同人誌 —— 489
- 雑誌やつあたり③ ——「ビザール」—— 天才編集者による永遠の理想形 —— 494
- 良質な若者雑誌としての「ローリング・ストーンの現在」 ——「ローリング・ストーン風雲録」解説 —— 499

あとがき —— 508

第1章　青春の終わりとロックの始まり

CamScannerでスキャン

音楽は世界を変える

――音楽は社会を変えることができると思うんだ。人間は、ある音に対しては受け入れる能力があって、そこに言葉を加えれば強いインパクトが与えられる。それに日常の生命の源として音楽を必要としている人もいるんだ。それだけ音楽は重要なものなんだ。

デヴィッド・ハインズ（スティール・パルス）電話インタヴュー

EW&Fのライナー・ノーツでも書いたが、例えばモーリス・ホワイトのどこか誇大妄想的な発言や、あまりに断定的なメッセージに対し、どうもついていけないとする人は多い。音楽はともかく、あの大げさな詞はいただけないというわけだ。

ある晩、空をながめていた私は壮大なエレクトリック・ユニヴァース（電光現象）を目撃するという体験をした。数多くの恒星や惑星が世界で最も大きな、そして最も壮観なビデオ・スクリーンを構成していた。流星の群は美しい調べを歌いながら、大空の果てから果

てへとかけめぐり、満月はうなりをあげ、巨大な星座群のかなでる慈しみの歌に和音をそえながら私の魂をゆり動かした。科学技術に敬意を示すという意図の下でも、願わくば私たちは安らかに生きるということを忘れはしまい。宇宙(ユニヴァース)は私たちの最上の教師なのだ。人類が進化を経験すると共に科学は感動に出会い、我らが惑星に光をもたらすことであろう。(モーリス・ホワイト『エレクトリック・ユニヴァース』のジャケットに書かれたメッセージ)

こうしたメッセージを読んだだけで、こりゃ駄目だ、ついていけないと思う人の気持ちはわからないでもない。しかしこうは考えられないだろうか、実際にモーリス・ホワイトは〝エレクトリック・ユニヴァース〟を見たのだ、その体験を単に書いているだけなのだ。彼にとっては事実を事実として書いているだけだとするなら、大げさとか思い込みとかいったこととは全く違う問題となってくる。

僕はモーリス・ホワイトの発言やメッセージを決して大げさなものだとは思わない。何故なら、彼らの音楽はメッセージ以上に断定的であり、あのメッセージを大げさというならば音はその数倍大げさである。その音楽を僕は自然に受け入れ、他のどんな音よりもリアリティを感じることができるからだ。

モーリス・ホワイトは〝エレクトリック・ユニヴァース〟を見たのである。それは彼にとってまぎれもない事実なのである。

よくテレビや雑誌などで超自然な現象が素材として扱われるが、殆ど馬鹿馬鹿しいだけなのは、その超自然現象を信じるか信じないかといった党派性以前のレベルで扱っているからだ。事実を事実として受け入れ、それを普遍化するなんて発想はない。それがない限り超自然現象は単なるホラ話の域を出ない。

白人音楽の批評性とは違う黒人音楽の肯定性といったものに魅かれてから音楽に対する考え方が徐々に変化してきた。この肯定性こそが音楽が本来問わなければならないものなのではないか、その考えが確信に変わってきたのである。

音楽それ自身の論理を問うものが黒人音楽なのであるという、殆ど論理化されていない思いがどんどん強まってきたのである。体では感じていながら論理化できないもどかしさ、結局これが僕を、音楽を文章にするという作業から遠ざけてしまった。

最初のスティール・パルスの発言に戻る。〝音楽は社会を変えることができると思う〟というあまりにも明解な断言。そうなのだ、音楽は社会を変えることができるのである。ミ

ュージシャンはこうやって確信を確信として語ることが許される。ところが殆どのミュージシャンはそうした断言を避ける。たとえ言ったとしてもたくさんの言い訳を用意してしまう。非常にリスクの大きな言葉だからである。ましてミュージシャンでない我々はそうした発言から逃げがちだ。本来ならば言葉で音楽を語るポジションにいる僕らがその言葉を論理で裏づけ、普遍化しなければならないのだろう。しかし僕らは残念ながらそうした言葉を殆ど持っていない。可能な限り言葉を獲得しようとはしているが、見えるのは気の遠くなるような途中経過のみである。

では何を僕らは裏づけとして〝音楽は社会を変える〟と断言するのか。それは音楽という事実によってのみである。言葉を仕事にする人間にとっては一種の敗北宣言になるかもしれないが、そうなんだから仕方ないと開き直ってしまうのである。

音楽という超自然現象をまぎれもない現実として普遍化するまで、僕らは妄想と言われても語り続けなければならない。

スティール・パルスは今存在するレゲエ・バンド、或いはロック・バンドの中で最も僕の妄想を許容してくれるバンドである。是非、皆にもその妄想を共有してもらいたいと思う。

(ロッキング・オン84年2月号)

CamScannerでスキャン

デヴィッド・ボウイは本当に駄目になったのか

——青春の終わりとロックの始まり

『レッツ・ダンス』以降のボウイの評判が非常に良くない。世間一般、特に『戦メリ』以後のミーハー人気の盛りあがりに反比例するように、年季の入った正統(?)ボウイ・ファンの視線は彼に対し冷やかになる一方である。

本誌などは一時ボウイ・ファンの機関誌と見間違えるほど入れ込んだ過去を持つ正統的(?)ボウイ批評誌なのだが、最近は批判的な意見がやたら目につくようになってきた。昔のボウイに較べると今のボウイは何なのだ、というわけである。

また、こうした傾向は日本だけでなく本国イギリスでも顕著で、女性誌等の盛りあがりに対し『NME』辺りの音楽専門紙は彼を殆ど終わってしまったアーティストとして扱っている。本誌の今月号でのエコー&バニーメン・インタヴューではゴミ呼ばわりされ、とにかく悲惨なものである。

彼としては久方振りの大ヒットとなったアルバム『レッツ・ダンス』はそんなにもひど

CamScannerでスキャン

いものだったのだろうか。彼に対する評価を基底からくつがえすショッキングな作品だったのだろうか。僕にはどうもそうとは思えないのである。ここにきて手のひらを返したようにボウイが変わったとは思えない。むしろボウイは『レッツ・ダンス』においても一貫している。

ボウイの方法論は彼自身の「ロックはメディアである」という言葉を待つまでもなく、自らを過激なリトマス試験紙として組織するところにある。時代や状況の中に自らを置き、その刺激に自分がどのように反応するか、その切断面を作品として呈示するというのが彼の一貫した方法論であり、それは『レッツ・ダンス』においても貫かれている。

彼の過去の作品を見ると、それがどの時代状況、どのような場所で作られたかが、まるでニュース・フィルムでも見るように明らかにわかる。『ジギー・スターダスト』は、あのグラム・ロック全盛のロンドンが生み出したものであるし『ヤング・アメリカン』はアメリカのデヴィッド・ボウイのドキュメントであり、ドイツでこそ『ヒーローズ』は作ることが可能であったのだ。

彼は自らを「間借人（ロジャー）」と称して世界を転々としているが、常にそうした刺激を自らに課すことが作品制作の動機づけにつながっている。「間借人」であることこそがボウイのアーティストとしてのアイデンティティなのだ。

CamScannerでスキャン

またボウイは自らの音楽的スタイルをあまり持たないことでも独特の位置にいるミュージシャンだ。先にあげた『ジギー・スターダスト』『ヤング・アメリカン』『ヒーローズ』『レッツ・ダンス』という作品を並べてみても、その中にボウイの一貫した音楽的キャラクターを見い出すことはなかなか困難である。それぞれの時代それぞれの作品の中にあるのはボウイという器の中に入った、ミック・ロンソン、ブライアン・イーノ、トニー・ヴィスコンティ、そしてナイル・ロジャースといった人たちのサウンド・キャラクターである。無論、最終的にそれはまぎれもなくボウイの音になっているのだが。つまり音楽的にもボウイは過激なリトマス試験紙なのである。

さて、そうした点を確認した上で問題作『レッツ・ダンス』を検討してみよう。彼の方法論に基本的な変更はない。むしろナイル・ロジャースという人選などは彼の時代感覚が相変わらず鋭いことを立証している。非常に短期間に作られたアルバムらしいが、それだけにリトマス試験紙的性格はより一層強調され、社会的テーマに対しても積極的である。では何が問題なのか。もしも問題があるとするならば、それは彼の方法そのものなのだ。昔のボウイは良かったが今のボウイなどという発想では何も見えてこない。昔のボウイも今のボウイも基本では何も変わっていない。

つくづくロックは青春的音楽だと思う。今までロックは年齢というものと正面から対決することなく青春的熱病を肯定し続けてきた。若気の至りは常に美しく、老いたるロック・ミュージシャンほど醜いものはないというのは、ひとつの完成された美意識となって出来あがってしまった。

ロック・スターたちは年老いることを恐れ、ひどいのになると5歳以上も年齢をいつわったりする。まるでアイドル・スター業界のようだ。

実際、新しいムーヴメントやイノベーションは若い世代によって担われて出現する場合が多い。だいたいロックそのものが青春的熱病の所産であったのだが、だからと言って青春的な熱病を常に肯定しなければならないというものでもないだろう。

青春とは、いつも衝動的であり、そして当然のことながら通過していくべき一時的なものである。通過していったものは新たな青春の担い手の無茶におびえ、数年後にはまた新たな青春の担い手たちが登場してくることになる。確かに現実のロック・シーンを見れば30代以降のミュージシャンたちの多くはろくな仕事をしていない。プログレの残党たち、ハードロックのシーラカンスたち、そしてもはや若くないパンク・ロッカーたち、若さに対し無闇と肯定的になるなと言われても、それは無理というものだ。

しかし、それを若さのせいにするのでは何も見えてこない。むしろ問題なのは年老いた

ことではなく、通過してしまった青春的熱病の質の方なのである。僕らは青春的熱病を肯定するあまり、質そのものの検討をおろそかにしていないか。

新たなムーヴメント、新たなアーティストが出現すると、それがどんなに衝動的なものであっても、青春的熱病の所産であっても、過激というよりは無茶といった方が正確な表現であっても、僕らは肯定してきた。しかし衝動は一時的なものであり、青春はすぐに終わる。すると僕らは彼らを見限り新たな熱病患者を捜し始める。ロックはそれを延々と続けてきたのである。しかし僕らは青春的熱病よりも、その後始末の方にこそ重い問題があることに気づき始めなければならない。

ジョン・ライドンは今こそが重要なのである。セックス・ピストルズは才能さえあればできた基本的にはとても衝動的な表現であった。多くのパンク・ロッカーたちはその衝動の拡大再生産に走ったがジョン・ライドンは正面から後始末をつけようとしている。彼は優れて社会的に商業的に、そして音楽的になりつつある。当然のこと、もう彼の口からは無茶は吐き出されない。僕はピストルズ時代の彼より今の彼の方がよほど興味深い。

過激なリトマス試験紙たらんとしたデヴィッド・ボウイの方法論は言わば青春的熱病をひたすら再生産していこうとする非常にロック的なやり方なのである。彼自身がひんぱん

に言っているように、彼の詩は自分でも意味を正確に把握できず後からわかる場合が多いという。つまり彼の作品は時代と状況、そして資質が作りあげた優れて青春的な作品なのである。非常に衝動的なのだ。自分を新たな状況へ追い込み、そこで自分がどのように反応するかに賭ける。才能あるものにのみ許されたやり方である。そうやってボウイは多くの優れた作品を生み出してきた。しかし何度も言うが青春は終わるのである。そうなった時、僕らは過去の幸せな偶然をなつかしみ、新たな時代と才能の出会いを待つだけなのか。もしも『レッツ・ダンス』でボウイの青春が終わったとするなら、その事実に腹を立てるより、他人の青春に対し物欲しげな自分や、過去のボウイの方法論に対し腹を立てる方がよほど生産的だろう。

今、必要なのは、青春の後始末にも耐え得る、衝動的でない音楽に対する自覚的な意識なのである。

(ロッキング・オン84年4月号)

“アイム・ジャスト・プリズナー・オブ・ロックンロール”とスプリングスティーンは言った

コンサート開始から3時間45分、すでに時計は12時を回ろうとしている。演出らしい演出はなく、ライティングも限りなくシンプル、ひたすら正面から攻めまくるだけ。しかしステージは単調になるどころか1曲ごとにテンションはあがっていく。会場の空気の密度は確実に時間を追って高くなっていく。それはもう殆ど力ずくという感じである。とんでもないもんだな、想像した以上だな、噂以上だな、そんな断片的な感想が頭をよぎっていく。LAのスポーツ・アリーナの客はかなり年齢が高く、ひょっとしたら反応が悪いのでは、と思ったりもしたのだが、そんなことは問題ではないのである。そんなことでどうにかなるような質のコンサートではないのだ。

突然、会場の全ての明かりがつき“ボーン・トゥ・ラン（明日なき暴走）”が始まる。コンサートが本当の意味でとんでもなかったのはここからである。ここからラストまでの30分、結局コンサートは4時間15分行なわれたのだが、このラストの30分は僕の観たどんな

コンサートとも比較しようのない時間だった。〝ボーン・トゥ・ラン〟に続いて演奏されるのは例のロックンロール・メドレーである。これが約30分近く延々と演奏される。その間、客は全員立ちあがり、殆どの人間が踊っている。照明はつけられたままで会場は昼のように明るい。何も知らない人間がここでいきなり会場に入ってきたら異様なものを感じるだろう。

よくコンサートでミュージシャンが踊れと客に呼びかけることがある。また多くの人間が実際に踊っている場合もある。ただその殆どは当為のもとのダンス、つまり踊りに来たファンが踊っているにすぎない。例えばヘヴィ・メタルのコンサートでマスコミ関係の招待者の殆どが踊っているところなど見たことがない。つまり音楽が踊らすのでなく思い込みが踊らせているのだ。

4時間15分というのは確かにコンサートの時間としては長すぎる。しかもそれが毎回というのは尋常ではない。しかし実際に現場に立ち合えば、4時間15分という時間が納得できる。つまりどうしてもそれだけの時間が必要なのである。会場全ての照明をつけ、客全員を30分間踊らせる時間を獲得するには4時間15分必要なのだ。だから逆に言えば、たまたまコンサートが盛りあがったから客が踊り出したわけではなく、必ず踊るようにコンサートが作られているのである。必然なのだ。これはとんでもないことである。僕の居た席

は招待者ばかりで、ライターをつけながらメモをとる、周りの迷惑も考えない奴までいたが、ラストで踊っていない人間は1人もいなかった。力ずくで踊らしてしまうのだ。自然に体が動くのである。しかもそれは毎回、必ず保証されたコンサートのテンションなのだ。

やはりロックンロールなのである。〝ツイスト・アンド・シャウト〟が〝ジョニー・B・グッド〟が一番カッコイイのだ。ロックというのは結局これなんだ。本当にそう思った。チャック・ベリーであり、エルヴィス・プレスリーなのだ。完全に内田裕也化した退行現象とも思えるこの結論は、コンサートの興奮が収まり、時間がたつにつれ確信となっていった。

確かに今、ロックンロールは最高だと言ってチャック・ベリーばかり演るのはアホである。スプリングスティーンのコンサートも最初からロックンロール・メドレーを演っても盛りあがらなかっただろう。だがあのコンサートにおいてラスト30分までの3時間45分は、僕にはどうしても前説としてしか思えないのだ。スプリングスティーンもそう意図しているとしか思えないのだ。

僕らはあの3コードで単調なビートを持った音楽を聴くと意味もなく興奮してくる。何故だか知らないが体が動き、気分が高揚してくる。不思議だが、どうしてもそうなってく

るのだ。しかも、それは誰々の作品だからというレベルではなく、それがロックンロールだからというレベルで興奮するのである。ロックンロールは発明だったのだ。誰もが探していながら見つけることのできなかった秘密のキー・ワードだったのだ。そのキー・ワードを言えば突然に気分がハイになってしまう、そんな実に便利な発明だったのである。しかもこの発明が偉大だったのは特別な手続きや才能がなくても合言葉さえ言えば誰でもいい気分になれるところだった。言葉を換えて説明する。ロックンロールはスタイルの発見であったのだ。あの3コードのシンプルなポップ・ミュージックのスタイルは、これまでのどんなものより強力な普遍性とパワーを持っていた。しかも、それが限りなくシンプルであるということは誰もが共有できるということであった。これは一種のマジックである。ある意味でテクノロジーのイノベーションに似ていなくもない。いったん発見された法則は誰もが共有でき、そこをスタート・ラインにできる。

しかし僕らはもうロックンロールでは興奮できなくなってしまった。ただ3コードで攻めたてられても踊れないのだ。3時間45分の前説が必要なのである。イッツ・オンリー・ロックンロールと言い切るための散文的エクスキューズを必要としている。ロックンロールが生まれてから20年か30年、その再生産を続けるうちに僕らはロックンロールのパワーをしゃぶりつくしてしまった。第五世代のコンピューターを必要としているのに僕らの手

許にはトランジスターのテクノロジーしかないのである。

この辺のところに自覚的なミュージシャンは多い。常にアバンギャルドであろうとしているミュージシャンの多くは無意識のうちにも自覚しているはずだ。ところが僕の知っている限りでたった1人言葉によって明確に対象化している人がいた。ロバート・フリップである。彼の新生クリムゾンにおける悪戦苦闘は全てこの新たなスタイル発見のための奉仕と言っていい。彼の『ディシプリン（訓練）』という概念などまさにそうである。何かのための練習ではなく、音楽を表出する媒介としての自分を鍛える、それ自身が目的化された『ディシプリン』なのだ。彼のインタヴューを読むと、音楽或いはポップ・ミュージックに対する認識が他のどんなミュージシャンとも違っていることに気づく。彼にとって問題なのは自分の表現欲求とか、メッセージではなく、音楽と自分との関係、それこそが音楽なのである。徹底した反復とスタイルに対する執着、そして『ディシプリン』、彼はそこからイノベーションを獲得しようとしている。僕らがロックンロールを後にするには、こうした作業を積み重ねていくしかないのだろう。

コンサートの最後、スプリングスティーンは「アイム・ジャスト・プリズナー・オブ・ロックンロール」と言った。スプリングスティーンはそう言っていいだろう。しかし全て

のロック・ミュージシャンに許された言葉ではないし、むしろそう言い切れないところからきっと僕らのロックンロールは始まるのである。

（ロッキング・オン85年2月号）

CamScannerでスキャン

フランキー・ゴーズ・トゥ・ハリウッドは東京へ行かない

「ポスターよりTシャツ、顔よりも言葉」、フランキー・ゴーズ・トゥ・ハリウッド（以下FGTH）のイギリスでの人気をリポートした『ローリング・ストーン』誌の表現である。確かに〝リラックス〟〝トゥー・トライブス〟がチャートの1、2位を独占していた時、『NME』紙は第3位にはFGTHのTシャツをランクさせたいと書いていた。とにかくレコードと同じくらい、Tシャツが売れたらしい。しかもそのTシャツは白地にRELAXとプリントされただけのものである。つまり言葉そのものがスター、言葉に商品的価値があったのだ。メンバーの顔をプリントするより言葉をプリントする方が格段にスター性を持ってしまうなんてグループは今までなかった。

かつてデヴィッド・ボウイはステージでの自分を殺せとアジった。我々の内なる不幸のシンボルであるスターを殺せというわけだ。これほどスターらしい発言はない。スターだからこそ言える「スターを殺せ」というアジテーション。ロックは延々このアイロニーの

中にいた。
FGTHは「スターを殺せ」などとは言わない。FGTHにとってのスターは「リラックス」という言葉であり、フランキー・ゴーズ・トゥ・ハリウッドというグループ名なのだから。どうやってこれを殺せというのだ。
そう言えば「ロックは死んだ」という有名な言葉もあった。あの言葉がインパクトを持ったのは当然のことながらロックが死んでなかったからである。
FGTHは「ロックは死んだ」などとは言わない。彼らにとってそんなことはどうでもいいからだ。彼らのファースト・アルバムにはスプリングスティーンの〝明日なき暴走〟のカヴァーが収められている。アレンジらしいアレンジはなく、むしろスプリングスティーンより正統的に演奏している。ところがこれが意味もなくオカシイ。FGTHが〝明日なき暴走〟を演る、その関係性、位置関係が面白いのだ。例えそのカヴァー・ヴァージョンにアレンジという解釈や批評が存在しなくても面白い。
これはFGTHがそれだけでひとつの批評であり、概念であり、切り口だからである。だから曲に対する解釈がなくても、とりあげるだけでも批評的な切り口を聴く側は感じることができる。

ＦＧＴＨに対する誤った評価は数多くあるが、その最大のものはトレバー・ホーンに対する過大評価である。ＦＧＴＨが凄いのはプロデューサーのトレバー・ホーンが偉いからというもっともらしい説だ。

トレバー・ホーンなんか偉くない。だいたいイエスやエイジアのプロデューサーだぜ。そんなもんが偉いわけないだろう。単なる今風の音作りが上手い職人なだけだよ。ＦＧＴＨにとって音楽は全てではない。音なんてどうにでもなる。それこそトレバー・ホーンを捜してくればいいことである。問題はそんなところにはない。

プロデューサーが偉いとか、影の仕掛人が凄いとか、人は常に言いたがるが違うんだよな、それは。

ＦＧＴＨは確かにメンバーだけでなく数多くのスタッフ・ワークによって支えられている。いや、これはあまり正確な言い方ではないな。メンバーも確かにＦＧＴＨの一部ではある、と言った方がいいだろう。トレバー・ホーンもＦＧＴＨだし、ＺＴＴの社長もＦＧＴＨである。ＦＧＴＨというのは、フランキー・ゴーズ・トゥ・ハリウッドという言葉でありそれを構成する概念なのだ。

例えばビデオ。世の中にプロモーション・ビデオは数多くあるが、結局それはレコードのプロモーションのためにしか存在していない。それとＦＧＴＨの〝トゥー・トライブス〟

のビデオは決定的に違っている。あれはプロモーション用のビデオではなく、"トゥー・トライブス"というFGTHが売り出した新しい言葉、切り口、概念の新製品の映像的要素なのだ。レコードはその聴覚部分の商品であり、Tシャツはその衣料部門の商品である。

最初の話に戻るが、だから言葉のプリントされたTシャツがレコードと同じように売れるのである。顔なんかプリントしたってしょうがないのだ。顔が商品なんかじゃないんだから。言葉と概念が商品なんだから。

実はこの原稿、先月号に書いた「"アイム・ジャスト・プリズナー・オブ・ロックンロール"とスプリングスティーンは言った」の続きなのだ。読んでいない人のために要点だけ繰り返すと、スタイルは偉大だ、何故なら共有できるからだというものだった（やけに簡単な要約だな）。つまりロックンロールを超えるには、ロックンロールというスタイルを超えるスタイルを作らなければ駄目だという話である。

第五世代のコンピューターを作るのにやたら演算スピードの速いLSIを開発しても仕方がねえだろう、そんなウルトラ・アナログの発想じゃあ、結局計算機しか出来ねえよ、とどっかの学者が日本のメーカーを馬鹿にしていたが、つまりそういうことである。

FGTHの提示した新しいスタイルは画期的である。ポップ・ミュージックの抽象性を

徹底的に追いつめていった結果出てきたスタイルと言えるだろう。

面白いのは当事者たちがそうしたことにあまり自覚的でないところだ。だから〝パワー・オブ・ラヴ〟では、しょうもないビデオを作ったり、インタヴューでもたいしたことを発言するわけでもなかったりしているわけだが、そうしたものなのだ画期的なポップ・ミュージックというものは。意図せざるところからスタイルはやってくる。まさにポップ・ミュージックはメディアなのだ。

最近はあまり原稿を書いていないので気のきいた表現が頭に浮かばないが、FGTHのスタイルは時代的必然が生んだものである。ポップ・ミュージックの時代的必然が要請したスタイルなのだ。

だからと言ってFGTHがどうでもいい人間の集団というわけではない。最も優秀なスタッフが集まっていたからこそできたプロジェクトだし、そうでなければ時代的必然を作品化するなんて作業ができるわけがない。ただポップ・ミュージックのスタイルのイノベーションは優秀だから、天才だからというレベルで可能なものではない。もっと巨大な有機体としてのポップ・ミュージックが、それ自身の必然と要請によって生み出していくものなのである。

ひょっとするとFGTHはこれがピークで後はネタ切れで駄目になっていくかもしれな

い。何となくそういう予感も強い。しかし、そんなことはどうでもいいことだ。そんなことはどうでもいいと言い切れるところまでポップ・ミュージック、或いはポップ・メディアは進んできているのである。

（ロッキング・オン85年3月号）

僕は売れるポップ・ミュージックが大好きだ

ポップ・ミュージックへのレッスン その①

昔から売れているものに興味があった。売れているものというより、売れているという事実に興味があったと言った方がいいかもしれない。

どんな評価よりも、多くの人が金を払ってそれを買ったという事実の方が信用できた。

『ロッキング・オン』の創刊動機については100回ぐらい書いたような気がするが、今にしてみるとエンド・ユーザーを対象とする商品を作ってみたかったというのが一番正確な言い方かもしれないという気になっている。

自分のアイデアと能力を商品にして試したかった、それをやるまでは死んでも死に切れない、そんなところである。例えば自分の文章も、編集者なんかの判断で云々されては納得できないが、商品にして買い手から拒否されたら、まあそれで仕方がないと納得できるというわけである。

よく自分の作品が売れなかったりすると、客は馬鹿だ、時代が悪いと怒ったりする奴が

いるが、僕の場合は性格がいいせいか、反省は自分の作品の方に向かってしまう。というより、客が悪いとか言ったところでどうなるものでもないし、そんなに自己肯定的になったところでしょうがないだろうと思うのだ。問題は自分が何を書きたいかではなく、人が何を求めているかなのだから。

だから自分で文章を書いていても、一番気にしているのは、それがどう読まれるかで、変な表現だが自分の書きたいことはあくまでも二次的な問題にしかすぎない。

今まで僕のやってきたメディア活動もそうである。何をやりたいかではなく、何が求められているかが一番重要なのだ。ちょっと下品な表現をすれば、そこにマーケットが存在するかどうかが大切なのである。よく人からお前は商売人だからな、といった言われ方をするが、そうしたレベルでは間違いなく僕は商売人と言っていいだろう。

強い需要があるのにもかかわらず、そこにちゃんとした商品が存在しないと意味もなく腹が立ってくるのだ。ＤＪを始めた動機もそうだった。当時、ロック・ファンはたくさんいたのにもかかわらずそれにちゃんと応えるロック番組は皆無で、それに腹を立てて始めたのだ。自分の資質がＤＪに向くかどうかなど考えもしなかった。それに、ちゃんとしたロック情報番組を作れば絶対に当たるという確信もあった。

それだけに、自分の好みは別として売れているものに対しては常に謙虚である。例えば

CamScannerでスキャン

『少年ジャンプ』などは、昔からちゃんとした読者であったことなど一度もなく、むしろあの過剰な少年性に対しては嫌悪感しか抱けないが、400万部と聞くと思わず尊敬してしまう。

『レディー・ステディー・ゴー』という、60年代のポップスばかりを集めたビデオを観て以来、急に考え込んでしまったのだ。何故、ここで歌われているポップスは古くならないのだ。この時代から20年経過した今、ポップ・ミュージックは限りないイノベーションを続けてきたはずなのに、どうしてなのだ。

ブルース・スプリングスティーンのコンサートでのロックンロール・メドレー。あの圧倒的な力。〝デトロイト・メドレー〟のイントロが始まった時の本当に震えるような快感。あれはいったい何なのだ。

プログレッシヴ・ロックが出てきた時、〝21世紀の精神異常者〟を最初に聴いた時のショックはすさまじいものだった。これはロックを基底から変えるものだと思った。レッド・ツェッペリンやジェフ・ベック・グループといった全く新しいハードロックが出てきた時、これまでのポップ・ミュージックは全て破壊されたと思った。ところが今、殆どのプログレとハードロックは古臭くて聴けたものじゃない。破壊されたはずのポップ・ミュージックが、未だに鮮度を失わず生き残っている。こんなはずではなかった。当時、まさにプロ

グレッシヴ・ロックとハードロックにしがみつくようにして聴いた僕は、こんな事態を予想もしなかった。ロックなんていう時代的な音楽は、その時代が問題で、それが20年後にどう聴かれるかなんかはどうでもいいことだ、といった表現も可能かもしれないが僕はそうは思えない。キング・クリムゾンよりベイ・シティ・ローラーズの方が時代的普遍性を持っているなど、まさに僕のロック・ファンとしてのアイデンティティ崩壊ではないか。

ポップ・ミュージックはまさに聴かれるための音楽、どれだけ多くの人に聴かれるかが勝負の音楽である。ポップ・ミュージックにかかわる人間にとって、客が悪いという表現は許されない。それは敗北主義以外の何ものでもない。

人は他者の視線によって初めて相対化される。相対化され、ひとつの関係性の中に置かれた時、コミュニケーションは可能なのである。ポップ・ミュージックというのは今日の情報大衆化社会の中にあって、そうした相対化された自我が最も優れた形で作品化されたものだ。現在は村的な表現が非常に困難な時代である。どんな表現も巨大な情報システムによって試され、そこで洗われなければならない。そうした状況に対しネガティヴであれば、結局は時代や状況から逃げたことになってしまう。それが純文学であろうと思想であろうと同じことだ。そうした中にあってどれだけ他者の視点を獲得し、自らの表現エゴを

相対化し、売れるものを作り得るか、僕にはこれが一番興味深い。ちょっと関係ないが、あのポスト構造主義とかいうのも、一種のヨーロッパ的自我の自家中毒としか、こっちが頭が悪いせいか思えない。ヨーロッパ的発想の限界と終わりを必死になってヨーロッパ的イディオムで語ろうとしているようにしか思えない。ヨーロッパの終わりということなら、すでにポップ・ミュージックの領域においてはとっくに訪れている事態で、全世界はアフリカによって蹂躙されていると言っていい。今やどの世界のヒット・チューンもアフリカの、いや黒人音楽の影響から逃れることは不可能だ。こうした事態はより一層進行していくだろう。

スタイルということにこだわるのもそのためである。スタイルが本当に共有されるのは、それが無名性を獲得してからだ。ロックンロールにしろ、R&Bにしろレゲエにしろ、それが共有し得るスタイルとなったのは、個々の天才の努力によってではない。まさに他者の視線によってなのだ。

何で自分が売れるということにこんなにこだわるのか、自分で言うのも変だが不思議でならなかった。無論、売れりゃいいという乱暴な論議ではなく、それだけじゃしょうがないわけだが、うすボンヤリと原因が見えてきたような気がする。

『ロッキング・オン』がいつになってもナンバー・ツー雑誌でしかないのは僕にとって頭痛のタネである。情報量の差、カヴァーし得るアーティストの限界、一時はそんなところが理由ではと思ったこともある。違うのである。『ロッキング・オン』がロック村で一番になれないのは、まだそれにふさわしい言葉とスタイルを獲得していないからなのだ。うーむ、勝利の日は近い、のかな。

（ロッキング・オン85年4月号）

CamScannerでスキャン

ビートルズとビートたけし

――ポップ・ミュージックへのレッスン　その②

ポップ・ミュージック・シーンにおける最大の成功例は誰もが認めるビートルズだろう。しかし、一体何において誰もが認めると言い切れるのだろうか。

音楽的な質においてだろうか。そうではないだろう。僕には未だにビートルズを超える音楽的クオリティを獲得したポップ・ミュージックが登場していないとは思えない。メロディ・メイカーとしての才能だろうか。それも違うはずである。例えばスティーヴィー・ワンダーとビートルズを比較して、そのどちらに美しいメロディを感じるかを論議しても、誰もが認めるといったレベルでの明確な結論は得られない。ではメッセージ性だろうか。それも違うだろう。ビートルズと時代を共にしながら彼らよりヘヴィでタイトなメッセージを訴えていたミュージシャンは何人もいる。では一体何が問題なのか。ビートルズをポップ・ミュージック史上最大の怪物としているのは、その圧倒的なレコード・セールス、売れたという事実なのだ。

出た、得意の渋谷理論、と思わずにつき合ってもらいたい。これまでも何度か書いてきたように、ビートルズをあれだけセールス的に成功させたのは、そこにポップ・ミュージックの巨大な欠落部分があったからである。大きな満たされない需要欲求がありながら、それに対応する表現が存在しない巨大な空白、それをビートルズが埋めてしまったのだ。誤解を恐れずに言ってしまえば、ビートルズをビートルズたらしめたのは彼らのレコードを買った聴き手なのである。

ただ僕はこれまで、こうした事実認識はできても、果たしてそれが何であるのかよく理解できなかった。売れたものが正しいと殆ど開き直って断定し、その正しさを直感的に信じながらも、どうも裏づけを取りにくく、居心地の悪さを覚えていた。しかしようやくここにきてその居心地の悪さから解放されそうだ。

ポップ・ミュージック、あるいはサブ・カルチャーと呼ばれるものは、表現の特権性を解体し、表現の構造そのものを根底から変えるものなのだ。

これまで長い間、最も優れた表現はごく一部の理解者しか得られず、最も優れた思想は特権的な理解能力を持った人たちの間でしか共有できないものと思われてきた。それは殆ど常識として、僕自身も盲目的に信じ込んでいたふしがある。例えばサブ・カルチャーを

持ちあげる批評にしても、漫画にもかかわらずこのように深遠なテーマが取りあげられているといった調子であった。そこでは当然の前提として文学やその他の表現の優位性が存在しているわけである。

純文学などという奇妙な表現ジャンルも表現の特権性を前提にしている。高度な文学的テーマを持つ優れた文学は限られた読者しか獲得できない、だから純文学村でのみ流通するのは仕方がなく、一般的に売れようと考えるスケベ心は敗北主義であるというわけだ。これは文学に限らず、音楽や美術、或いは映像といったどの表現にもはびこっている発想と言えるだろう。

これだけラジカルなことをやっているんだから限定された支持者しかいないのは仕方がない。下手に一般性を得ようとすると表現のピュアーな核が失われてしまう、なんて発想は、何も純文学の作家ならずとも簡単に受け入れてしまいそうな、実に耳ざわりのいい言葉である。ところがこうした発想は現実の表現の実態の側から地くずれ的に崩壊していく。

僕と同世代の表現者辺りから、いわゆるカルチャーの側へ行くものがどんどん少なくなっていった。文学なんてやる奴はよほどの物好きであり、絵が描ければ漫画やイラストをやり、音楽ができればロックやポップ・ミュージックへ走り出す。文章しかできない奴は、本当は映画をやりたかった、とか音楽をやりたかったなどと言いながらたそがれた小説に

居心地悪くかかわっていく。全部ができなかった僕のような奴は雑誌をやったりＤＪをやったりすることになる。
これはこうしたサブ・カルチャーの方が金になるという問題ではなく、もっと表現の構造的な変化なのだ。僕らは表現メディアの選択の段階で、何を選ぶべきかという必然性を感じとってしまったのだ。より多くの受け手と向かい合える場、そこに表現としてのダイナミズムが存在している、そういう〝現在〟を僕らは感じとったのだ。これは決定的なことである。この段階から表現の質においても大きな転換が始まる。ポップ・ミュージックはそのラジカリズムにおいても大衆性においても音楽の先端を走り、つげ義春、大友克洋、高野文子、石井隆といった漫画家たちの作品は、一連の同世代の文学者たちの作品よりも高い〝文学性〟を獲得することになる。まあ〝文学性〟なんかどうでもいいが。
そして、ついに、殆ど特権性の権化と思われていたアカデミズム、もしくはイデオロギーの領域においても、そうした事態は進行する。一連の文化人と言われる連中が〝お笑い〟について言及することがはやった。当然のこと、それはアカデミズム、或いは教養の優位性を前提にして語られることになる。こうしたことはこれまでも歌謡曲や、その他の大衆的表現のメディアで何度かあったことだ。大衆的表現をアカデミズムの術語によって語るわけだ。当然、これまで大衆的表現の側からは何の反論もなく、むしろそうして語られる

ことを光栄とする傾向が主流を占めていた。ところがポップ・カルチャーの〝現在〟は全く違っている。アカデミズムの優位など幻想にすぎず、決定的な逆襲が〝お笑い〟側から行使される。芸人がごくごく知的なレベルから大衆芸能を語る文化人を批判し、それは限りなく的確であり、アカデミズムの側からは反論の言葉が出てこれないほどであったりする。『ひょうきん族』で行なわれた、栗本慎一郎、山本益博、山藤章二を素材としたギャグは、その〝現在〟をあまりにも見事に象徴していた。知の優位性によって〝笑い〟を語っているつもりが〝笑い〟の側からその優位性という錯覚を知的に批判され笑われる。そんなところまで来ている。言うまでもなく、そうした事態の先端にいるのがビートたけしであるが、彼の出現は偶然でも何でもなく、ひとつの必然なのだ。彼がこれまでの芸人の売れ方とは全く違う独特の道すじを通ってきたことを見れば、その道すじの現在性と必然がわかるはずだ。たまたまビートたけしは現われたのではなく、〝現在〟だからこそ現われたのだ。

こうした事態はいたるところで明らかになる。『朝日』の文化欄で語られるサブ・カルチャー論という、はなはだ文化的なフィールドでは、ジャクソンズの〝ビクトリー〟のビデオ・クリップが実に優れて映像音楽的だと持ちあげられる。本誌の読者なら30秒観ただけでゴミだと容易に判断できるあのひどいクリップをである。腹が立つより、何だか同情的な気分になってくる。これからはこうした事態がどんどん進行していくことになるだろう。

（ロッキング・オン85年5月号）

イッツ・オンリー・ポップ・ミュージック

——ポップ・ミュージックへのレッスン その③

何だかんだと言いながら、結局、特権的な表現はその特権性を行使することを止めなかったし、イデオロギーの領域においても新しい知のファッションは次々と新たなるテクニカル・タームを生み続けるだけだった。もう威圧的な表現やイデオロギーはトゥー・マッチである。

ポップ・ミュージックというのはそうした表現の特権性を解体する、実に画期的な事件であったし、それは音楽の領域のみならず全ての表現領域をおおう巨大な波を形成している。昔、ポップ・アートなんてムーヴメントがあったが、あれが結局アートでしかなかったのは、時代的な限界なのだろう。60年代の発想の基本はカウンター・カルチャー、サブ・カルチャーで、早い話が美しき敗北主義だったのだから。しかし今や、対抗すべきメイン・カルチャーはフェイド・アウトしつつあり、サブ・カルチャーなんて言葉も古語になりつつある。

CamScannerでスキャン

音楽におけるラジカリズム、新たな方法論は、大衆性と共にポップ・ミュージックが担っており、プリンスは売れ続けるのである。

過去においても、優れた表現者は常に普遍的であろうと努力してきたし、いわゆる大衆的表現がその時代の先端に位置したことはある。ただ〝現在〟の状況はもっと構造的な変化を我々に語っている。

今、多少なりとも自分の仕事に自覚的なミュージシャンならば、やりたいことをやって売れないなら仕方がないといった発言は絶対にしない。彼らは皆、異口同音に売れなければならないと言う。では何故、売れなければならないのだろう。それはポップ・ミュージックだから。では何故、ポップ・ミュージックは売れなければならないのだろう。売れる音楽をポップ・ミュージックと言うからか。

いつから、僕らはこんなにも売れることに対し断定的に〝ねばならない〟と語るようになったのだろう。

いや、過去においても優れた表現者たちは〝ねばならない〟と語ってきたが、結局は良くも悪くも〝特権的〟な村の中で流通する商品しか生み出すことができなかった。多くの

CamScannerでスキャン

人から支持されることに対し否定的に語る表現者はいないだろう、しかしそれは常に表現の質と対立する形でしか語られなかった。大衆的な支持イコール大衆への迎合という公式を僕たちは信じ続けていた。では、いったい今まで迎合することを避け、何を守ろうとしてきたのか。表現の純粋性なのか。それなら何に対して純粋であろうとしているのか。

結局、表現の大衆への迎合なんてことを言っている奴は、古典的な自我、表現自我を信じているにすぎないのだ。

迎合と言うからには守らなければならないものがあるはずである。それを保障しているのは自分でしかない。純粋性と言えば聞こえはいいが、早い話が閉鎖性と言い換えた方がよほど手っとりばやく理解できる。こうした発想が出てくるのは、発想の純粋性とかラジカリズムといったものを実体化してしまっているからなのだ。そんなものは実体としてはどこにも存在しない。ただ、売れない作品、多くの人に理解されない表現という事実が存在するだけである。

また大衆なんてものも存在しない。いくら大衆に対し肯定的なニュアンスでものを語ったところで、大衆を実体化してしまっているようではどうしようもない。大衆などという実体はなく、相対化された私性（わたくしせい）が存在するだけなのだ。

〝売れ線〟といった言い方がある。マスを対象とする世界では最も重要な言葉と言えるだろう。〝売れ線〟をはずしてしまうと商売として成り立たない。だから誰もが〝売れ線〟を狙う。ところが本当は〝売れ線〟などという実体は存在しない。そんなものが実体として存在するなら商売は簡単だ。

例えば、今の〝売れ線〟がユーミン、達郎だとする。ならば、これを狙えば売れるはずだ。実際にユーミン、達郎もどきのレコードはたくさん出ている。後発の方が、より先人たちの方法論をじっくり学習できるから正確に〝売れ線〟を実現することができるだろう。ところが今更言うまでもなく、ユーミンや達郎の類似商品は当人たちのセールスに遠くおよばない。何故なのか。〝売れ線〟が存在しないからである。ユーミンや達郎が大衆への迎合能力に優れていたからでなく、ミュージシャンとしての力があったから売れただけなのだ。

では、音が優れていれば売れるのか、売れていれば偉いのなら、ジャーニーや赤川次郎は最も優れた表現者なのか。ひょっとすると頭の悪い貴方はそう考えたかもしれない。僕が言いたいのは、そうした単純な公式ではないのだ。大衆とか自我といったものを実体化する発想を批判したいのである。つまり、表現の質と大衆的支持が対立するようなものではなくむしろマス・セールスが表現の必要条件化しつつある〝現在〟の状況をはっきりと

示したいのだ。

もしも表現自我という実体が存在するなら、作品は必要とされないのではないか。

僕らは〝売れなくてはならない〟と断定する時、何をもって〝ねばならない〟と言い切るのだろう。多くの場合、特にポップ・ミュージックに関して、僕らは優れたものが強く支持されているという事実を知っているからそう言い切ってしまえるのだろう。それを〝ねばならない〟と自らに対しても言い切る時、僕らはより困難な表現エゴの対象化という作業を自分に課しているはずである。自らの表現にどれだけ他者を介入させ得るか、それを考えているはずだ。自分の表現エゴの絶対化から表現をどのように解放するか、それを考えているはずである。

自分の表現を自我によって保障していけば限りなく肯定的というか、言い訳ができてしまう。多くの前衛的と言われながら面白くもない表現は、そうして肯定されている。ジョン・ライドンが優れているのは、決してそういう形で自分の作品を肯定しないところだ。ポップ・ミュージックはそうしたものを他者の視線によって解体していく。そして当然ながら、僕らが自分の表現に対し行使するのは、相対化された私性という他者の視線なのである。決して大衆という存在し得ない実体の、ありもしない欲求に対して迎合していく

CamScannerでスキャン

わけではないのだ。
スタイルが何故、重要かと言えば、それが表現の特権性を解体する武器だからである。表現エゴの実体化に対する他者の視線を組織化した武器だからだ。
言うまでもなく〝現在〟が、こうしてポップ・カルチャーによって解体されていくのは、情報のスピードと普遍化が急速に進んでいるからである。もう、この時代の必然を止めることは誰にもできない。
村はどんどん解体されていくだろう。開き直って言うわけではないが、この文章もかなり村的なもので、およそ誰にでもわかるという代物ではない。しかしスタート地点に立たなければ前には進めないではないか。

（ロッキング・オン85年6月号）

CamScannerでスキャン

どうしてバンド・エイドとUSA・フォー・アフリカは駄目なのか

〝ウィ・アー・ザ・ワールド〟を歌う殆ど盲目的に自らの善意を信じ込んだミュージシャンたちの、確信に満ちた表情を見て暗たんたる気分になるのは僕だけなのだろうか。

あのビデオを観るたびに、誰かが言うだろう、誰かが書くだろうと思ってきた本当のことを誰も書かないので、少々おっくうではあるけれど書くことにする。バンド・エイドでのボブ・ゲルドフの表情もあまりいいものではないが、USA・フォー・アフリカでのライオネル・リッチーのいい気な顔には、少々耐えがたいものがあるから。

さて、最近やたら盛りあがっているエチオピア救済関連のベネフィット・ソングだが、いくつかの問題が重層的に存在している。原則論的に、ああした行為の不毛性を批判するのは容易であるが、その最も困難な問題に触れようとすると、ライオネル・リッチーはアホであるではすまなくなってきてしまう。まあ、とりあえずはやってみましょう。

CamScannerでスキャン

まず、曲そのものがあまりにもつまらない。バンド・エイドもそうだし、USA・フォー・アフリカにしたって同じである。それぞれボブ・ゲルドフ、ライオネル・リッチーとマイケル・ジャクソンの手によるものだが、どっちも同じように過剰な情緒を無理矢理に聴く側に押しつけてくるタイプの作り方がされている。ひと昔前の、年末になるとやたら発表される大賞狙いのドラマティックな歌謡曲と同じである。

何故、過剰な情緒を押しつけるような曲になるかと言えば、歌のコンセプトそのものがまさに過剰な情緒の押しつけだからだ。飢えた子供たちはかわいそうだ、だから僕たちの善意を、という情緒レベルで完結した発想なのだから、そうならざるを得ない。この曲には何人もの優れたミュージシャンたちが参加し、歌っているが、スティーヴィー・ワンダーなど、絶対にこうしたレベルの歌を自分のアルバムに入れるなんてことはないだろう。

だいたい昔から、僕らは道徳的な発言をする奴を信用しなかった。たとえ言っていることがいくらもっともらしくても、何か道徳的な発言をする奴にはウサン臭さがついて回った。「授業中はもっと静かにしましょう」「忘れものをしないように気をつけましょう」「周りの人と助け合いましょう」、クラス会でこうした発言をする奴はたいていろく・で・も・な・い奴だった。別に言ってることが間違っているというわけではない。言ってることがもっとも

らしければらしいほど、僕らの不信感はつのっていった。

日本船舶振興会のよく知られたキャッチ・フレーズ「お父さん、お母さんを大切にしよう」「人類皆兄弟」にしてもそうである。フレーズそのものより、僕らはそれが誰によって、どのような意図を持って言われているかの方に問題の本質を見ようとする。決して「お父さん、お母さんを大切にしよう」というメッセージの是非を論議しようとはしないだろう。

ところが何故、僕らは「エチオピア救済」に関しては、その善意とメッセージを盲目的に信じようとしてしまうのだろう。アフリカには飢えた子供たちがたくさんいる、そうした人たちにお金を送るためにスターたちがレコードを作った。素晴らしいことじゃないか。どうしてそこで論議が止まってしまうのだ。日本船舶振興会だって困った人たちへ巨額の寄付をしているじゃないか、どこが違うのだ。

USA・フォー・アフリカにしろ、バンド・エイドにしろ、それが実にキレイごとで終始していることは明白である。ソロをとるアーティストたちの人選、参加しているのがどうしてビッグ・ネームでなければならないのか、歌う順番の商業的意図。とりあえずはそうしたことを云々するのはタブーとしてキレイごとですまされている。特にUSA・フォー・アフリカの方は明白にCBS資本のリーダー・シップの上に商業的意図を介在させ制

作されているのにもかかわらず、それはとりあえずは置いておかれる。
バンド・エイドにしても救助物資を積んだ船が出航できず、アラブのお金持ちの救助を待っているらしい。僕には茶番としか思えない。南米系のアーティストのチャリティ・レコードにはペプシがスポンサーとしてついた。まあ、そんなところでしょうな、と納得すればいいのだろうか。

より論議を本質的なところへと進める。何故に歌は情緒的であり、テーマは道徳的なものへとなってしまうのか。つまりそれは、アフリカの飢えという不幸を肯定するためなのだ。たとえが適当かどうかはわからないが、数年前に江川事件というのがあった。江川がどさくさにまぎれて巨人に入ってしまった例の事件である。あの時、いろいろな人間がいろいろなことを言ったが、最も許せなかったのが『プロ野球ニュース』の佐々木信也である。あいつは、いろいろな立場のいろいろな発言を紹介した後に「いろいろな意見があるでしょうが、数多くのプロ野球ファンは早い解決を待ち望んでいます、関係者は一層の努力をしてもらいたいものです」と、殆ど断定的に、正義の味方ヅラをして言い放った。首でもしめてやろうかと思うぐらい腹が立った。僕はアンチ巨人なので江川など永久追放だと思っていたが、江川入団を認める巨人サイドの発言より数百倍、佐々木信也の発言には腹が

立ったものだ。こうした自らの立場を明確にせず道徳的な建て前のみで逃げてしまうやり口が一番犯罪的なのである。こういう表現ならどんな時にも、もっともらしいことが言えてしまう。

「戦争は不幸なことです、一刻も早く当事者同士で話し合って解決してもらいたいものです」「学校内でのいじめは子供を傷つけます、皆もっと仲良くすべきです」。結局こうした言い方は何の解決ももたらさないという形で現状を肯定していく。しかも言った人間は、誰もが認める正義を語ったつもりでいる。そんな誰もが認める道徳的正義などないのだ。仲良くするのもいいだろう、殺し合うより話し合う方がいいにきまっている。それができないから僕らは不幸なんじゃないか。だから僕らはどんな形にしろ、相対的な論理に身をゆだねなければならないのである。そこを出発点にしなければしょうがないのだ。

エチオピアの飢餓を、かわいそうという情緒レベルで認識し、金を送ったところで何の解決にもならないのを僕らは十分に知っているはずだ。「ウイ・アー・ザ・ワールド、ウイ・アー・ザ・チルドレン」と能天気なことを歌って情緒的に盛りあがったところで何にもならない。そんな道徳的正義があると思い込んで自らの善意に酔ってしまうことは、むしろ現状を肯定し、本来の出発点さえ見失わせてしまうのである。

僕は本当にUSA・フォー・アフリカのビデオを観るたびにやり切れないものを覚える。ライオネル・リッチーやマイケル・ジャクソンが盛りあがるのは勝手である。しかし何故、スプリングスティーンやスティーヴィー・ワンダー、或いはボブ・ディランといった優れたアーティストたち、或いはヒューイ・ルイスのような正確なユーモアを持った人たちが、こんなものに加担してしまったのだろう。ポップ・シンガーなんて、そんなものという言い方は絶対したくない。そこまでの批評性を要求する必要はないという言い方もしたくない。だって優れたミュージシャンなら、このせこいメロディとせこい詩を許せないはずである。何故、彼らはこれを拒否しなかったのか。

USA・フォー・アフリカにもバンド・エイドにも参加しなかったミュージシャンは多い。彼らの不参加が積極的なノンであることを信じたい。

誰もが了解できる正義によって、どうにかなるものならば、2千年も前からこの世界はとっくにどうにかなっているはずである。

（ロッキング・オン85年7月号）

ＲＵＮ ＤＭＣはポップ・ミュージックのよく効く消化剤である

だから言ったんだよ、結局ヨーロッパ的な発想というのは、すぐに自家中毒を起こしちまうんだから、って。今度のフランキーなんてまさにそのサンプルだね。きわもので出てきながら、そのきわものに徹し切れないで、余計みっともないところを見せちまっている。

ホリー・ジョンソンというのは死ぬほどスティングになりたい奴らしいけど、もうそれだけでお里が知れるというかコンプレックスまる出しというか、情けないわけである。ホリー・ジョンソンにはスティングになれるだけの才能がないのは誰が見ても明白であって、だいたいスティングにしたって、良い子のロックの優等生にすぎないわけだから、こっちはホリー・ジョンソンにもっと根性のすわったいかがわしさを期待してたんだけどね。やっぱりコンプレックスがあるからすぐに、本当は俺には知性があるんだよとか、高級なセンスもちゃんとあるよといったところを見せたがってしまう。こっちはそんなもんお前に期待してないんだって。せっかくフランキーがいいかげんさといかがわしさで獲得した新

しさを自分たちで放棄してしまっている。

いくら努力しても気のきいたメロディや曲が出なかったら、カヴァーでも何でもいいから自分たちのコンセプトとフランキーというブランドをゴリ押しすれば良かったのである。もっともらしくB級ロック・バンドのレコードを作っても仕方がないのだ。きっと自分たちで自分たちのやってることが何だかわかってないんだろう。

あのジョン・ライドンにしてさえそうである。確かにPILはかっこいいしそこらへんのアホなロックよりは10倍マシではあるけれど、基本にはヨーロッパ的な上昇志向というか、前衛主義がチラチラしている。多くのロック・ファンはジョン・ライドンのやっているPILだからいいはずだというエクスキューズを支えに聴いているし、ジョン・ライドン自身も自分の前衛主義に奉仕しているふしがある。

なんか、もっとロックとかポップスとかいうのはいかがわしいもんなんじゃないのかね。

今、テレビで日本とアメリカの先端ミュージシャンによるジャム・セッションとか演っているけど、もうこうなると観念のオバケ。前衛という意味に演る側も聴く側もひたすら自家中毒を起こしているだけで、アホらしいを通り過ぎて情けなくなってくる。

確かにロックというのは観念的な音楽なのかもしれないが、プレスリーから30年か40年、その観念性が行きついた先があのライヴ・エイドじゃ、ドーナッツ病で死んだプレスリー

も浮かばれない。
そう言えば僕は昔から〝ユーロビジョン〟ノリの曲というのは駄目だった。ユーロビジョンなんて言っても知らない人が殆どだろうけど、つまりヨーロッパのテレビ局が連合してやるポプコンみたいなものである。ここに出てくる曲が、ことごとくファンキーでない。なんかどうしようもない居心地の悪さがあるのだ。アバというのはユーロビジョン・パターンの一番マシな例だが、それでも僕はアバが苦手である。何とも言えぬあのもったりした感じが耐えられない。つまり、あれがヨーロッパの観念性の怨霊なのである。自分でもメチャクチャな決めつけ方だと思うが、そうとしか思えない。あいつらは皆のろわれているのだ。
ニュー・ロマンティックとかいう音も大嫌いだった。あんなもんはゴミとしか思えない。およそファンキーとは思えないあんなビートで踊れるなんて僕には信じられないのである。

さてRUN DMCだ。最近、最も僕が好んで聴いているグループである。RUNとDMCとDJの3人組のラップ・グループだ。かのエアロスミスの傑作〝ウォーク・ディス・ウェイ〟のヒットで一般にも認知されるようになってきたようだ。
このグループのレコードを聴いていると、思わず凶暴な気分になってくる。カーステレ

オなんかでデカイ音で聴いているとメチャクチャ運転が乱暴になってしまう。結局、私の場合は後楽園球場の金アミにしがみついてグランド・ファンクを聴いていた時代から進歩していないわけである。ひょっとしたら年齢と共にこうした暴力衝動は風化してくるのかと思っていたし、実際にいわゆるハードロック、ヘヴィ・メタルの類は聴かなくなっていた。しかし、それは単にそんなもんではカタルシスが得られなかっただけでそれなりの昇華作用を持った音があればのめり込んでしまうだけの話だったのだ。いや、デカイ音でRUN DMCを聴くと本当にキモチイイ。

ラップにしろスクラッチにしろ、ポップ・ミュージックの方法論としては非常にラジカルであり、画期的なものである。ヨーロッパ的な観念主義が結局はフリーフォームという名の単調なインプロヴィゼーションや、実験的という名の保守的なノイズ・ミュージックを生んだだけなのに対してはるかに発想はラジカルだ。

例えば電気ノコギリで鉄板を切り裂いて、これが音楽だと言ったりする。何やら前衛的で実験的な気分は盛りあがるが結局は前衛的という意味性に奉仕するだけの観念主義にすぎない。だって早い話が鉄板を切る音は鉄板を切る音にすぎないわけで、それを音楽だと提示するところでようやくその音楽の前衛性と実験性は成立する。やっぱり、こういうのはどう考えても観念主義でしかない。

CamScannerでスキャン

これまでの音楽の方法論と意味性を破壊するという意味に必死にしがみついている。これを観念主義の怨霊と言うのである。だいたい聴いていても面白くないし、盛りあがんないじゃない。

人の曲だろうと何だろうと勝手に持ってきて、そのレコードをスクラッチしたり、わけのわかんない歌詞を乗っけて自分の曲にしてしまう。考えてみれば実験的と言うより殆どサギに近い方法論である。これなら曲なんか作れなくてもリズム感さえあればいくらでもレコードが作れてしまう。このウサン臭さといいかげんさがポップ・ミュージックのパワーにつながっている。

だいたいいつの頃から、ロックというのは作詞も作曲もでき、しかもそれを自ら演奏できる奴が一番偉いなんて才能帝国主義に犯された発想が当り前になったのだろう。他人に作曲と作詞を任せただけでそのミュージシャンは二流と認識されてしまう。これじゃ一種の差別だ。

歌の上手い奴は歌えばいいし、曲を作るのが得意ならどんどん作ればいい。曲も作れないし、歌も歌えなければ他人のレコードを逆に回して金を儲ければいいのである。1曲当たればそれの12インチ・ヴァージョンを出し続ければいい。本来、ポップ・ミュージックのラジカリズムとはそうしたいいかげんさであったはずだ。それがいつの間にか古典的な

表現のヒエラルキーと観念性に従属するようになってしまったのである。だから言ったんだよ白人は駄目だって。

RUN DMCはいいかげんである。このいいかげんさはフランキーより根性の入ったいいかげんさだ。"マイ・シャローナ"をそのまま使ってクレジットもしていない。これでは殆ど泥棒である。

だから言ったんだよ黒人は偉いって。

（ロッキング・オン86年12月号）

CamScannerでスキャン

プリンスにとっての「YOU」と「U」

――最新作『サイン・☮・ザ・タイムズ』におけるポップ・ミュージックの現在

言葉とか肉体がもどかしい、といつも思っている。しかし、この言葉や肉体しかない以上、ばたばたしても仕方がない。この際、歌でも歌ってやろうかとも思うのだが残念ながら僕は歌が上手くない。仕方がないのでこうして原稿を書いているが、もどかしさはもどかしさのまま残り、いつも欲求不満のようだ。しかし、もどかしさに自覚的な分だけ、まだマシなような気がする。

確かに言葉はもどかしい。いくら愛だとか書いたところで、愛という文字は誰が書いても愛であり、新しいとか、本当のとか、いろいろな形容詞をつけたところで、愛は新しくならないし、真実の愛も発見できない。

プリンスは「DIE FOR YOU」を「DIE 4 U」と書く。今度のアルバム・タイトル『SIGN OF THE TIMES』も『SIGN☮THE TIMES』と表記している。

CamScannerでスキャン

プリンスも、もどかしいのである。プリンスにとっての「YOU」は「U」でなければ困るのだ。そこら辺のポップ・ミュージックでやたら使われている「YOU」とはどこか決定的に違っていなければならないのである。「DIE FOR YOU」を「DIE 4 U」と書いた時の変な感じ、愛は愛でしかなく、「YOU」は「YOU」でしかないどうしようもなさに、わずかでもヒビ入ったような違和感、それが大切なのだ。

セックスというのももどかしい。恋愛関係のとりあえずの帰結点がセックスだというのはあまりにもつまらない。互いに愛し合っているなら、もっともっとイヤラシイことができなくては。互いの内臓をつかみ合うとか、ひょっとすると気持ちいいのではと思うが、やはり痛いだけだろう。痛いだけではしょうがないのでやらないが、本当に互いの肉体を求めている時セックスでさえもどかしいと思う。そんな時、僕らはやはり歌うしかないのだろうか。

プリンスのここ数年にわたる音楽活動は、そうしたもどかしさの距離をわずかずつでも縮めていこうとするものだった。もどかしさの距離をつめるには新しいアイデアと言葉が必要になってくる。無論、新しい音が一番重要である。プリンスが常に自分の音のイノベ

CamScannerでスキャン

ーションに固執するのはそのためである。僕らが与えられた言葉、僕らが発見した言葉、その文体の中の「I LOVE YOU」がもどかしく思えるならば「I LUV U」と書くだけでなく、その通り歌わなくてはならない。どこかにヒビを入れなくては駄目だ。『パープル・レイン』の大成功後に発表された『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』は、そうしたプリンスの新しい冒険の始まりだった。考えてみれば『パープル・レイン』は、これまでのポップ・ミュージックが発見した文体を全て使ってプリンスが歌ってみせた一種のスワン・ソングだったのかもしれない。

『パレード』になるとプリンスのラジカリズムは一層エスカレートする。しかし、その前衛性はエリート主義や、単なる実験主義とは無縁のところに存在している。その証拠に〝KISS〟のプロモーション・ビデオで、プリンスは短い足を振りあげながら、まるで三流のポップ・スターのように踊ってみせチャートの1位を獲得した。

プリンスはこのシングルが1位になった時、とても喜んだそうである。そう、あくまでポップ・ミュージックは売れなければいけない。しかも、どこまでもラジカルでなければいけないのだ。良いものは売れる、というのが理想主義であるなら、全ての優れたポップ・ミュージシャンは理想主義者である。そんなことは実現不可能だと言うなら、すでにスタート・ラインで二流の資本家に敗けている。

〝DIE 4 U〟でプリンスは、君は僕がどれほど愛しているか知らないだろうが、僕は君のために死ねる、と歌ってみせる。ここでの「U」は、恋愛対象としての「YOU」ではない。普遍的であり、限定されることはないけれど、しっかりと顔の見える他者としての「U」なのである。だから「YOU」と表記しては駄目なのだ。プリンスが貴方のために死ねると言っているのは、あくまでも「U」としての貴方なのである。

1月号に掲載された担当ディレクターの佐藤氏によるプリンス来日同行記によると、この天才ミュージシャンは本当に扱いにくいようである。結局、数日間一緒にいて佐藤氏は一言も口をきけなかったようだ。「俺のために死んでくれなくてもいいから、ちゃんと口ぐらいきけよな」と思わず言いたくなるところである。一種の自意識の化物であり、警戒心のパラノイアとしか思えないプリンスは、決してお友達にしたくないタイプと言える。ところがいったんステージにあがるとプリンスは数万人の前で腰を振り、あがいて見せ、君のために死ねると歌う。つまりそれがポップ・ミュージックなのだ。

60年代以降、ポップ・カルチャーが文化のメイン・ストリームへと進出してきたといった言い方がされる。いわゆる純文学やファイン・アートより、ポップ・カルチャーが力を持ってきたというわけだ。別にそうした言い方を否定しないが、どうも言い回しが良くな

いのではないか。メディア社会とか情報化と騒ぐわりには、メディアの高度化が表現の構造そのものを変えてしまったことに無頓着すぎるのではないか。

例えば書籍と美術展しかメディアがない時代、表現者はとりあえずそこにしかコミュニケーションすべき他者を具体的に見ることができない。優れた表現者であるなら、例え受け手が少数であっても、そこに普遍的な他者を発見するはずだ、という言い方も可能だが、やはりその時代にポップ・カルチャーは存在しなかった。映画『アマデウス』を観るまでもなく、もし現代にモーツァルトが活動していたら、彼は間違いなく、より多くの聴き手を求めポップ・フィールドで作品活動をしただろう。

ポップ・カルチャーが隆盛であるから、そこから優れた才能や作品が生まれるのではないのだ。より開かれ、大きなコミュニケーションを求めるのなら、現在のメディア社会において表現者はマス・メディアとの対峙を避けることはできない。表現活動に対し真剣であればあるほど閉鎖された村社会と化している表現フィールドでは自家中毒を起こすだけだろう。純文学が今なしくずし的に領域を失いつつあるのは、優れた若手純文学作家が時代に自覚的な作品活動を行なおうとすればするほど、純文学という領域を破壊せざるを得ないという構造的矛盾を内部にはらんでいるからなのである。

現在のように高度化されたメディア社会においては、表現者は自らをより多くの他者と

CamScannerでスキャン

出会う場へと追い込んでいかざるを得ない。そしてポップ・メディアを通し多くの他者と向き合った時、表現者はどんどんそのエリート主義と前衛主義を解体されていくのである。ポップ・カルチャー、或いはポップ・ミュージックはファイン・アートに対する相対的な存在ではないのだ。メディアが高度化すればするほど我々は不可避的にポップ・カルチャーへと向かい、そのポップ・カルチャーが無数の「U」によって表現者を解体していくのである。

もどかしさから僕らが解放される時はポップ・ミュージックが滅びる時である。それまでの暫定政権であると思えば何でもできる。そこでの純血主義や前衛主義はどうでもよくなる。最終的に滅びを見ているからこそプリンスはああして走ることができるのである。つまり所詮ポップ・ミュージックなのであり、だからこそ断固ポップ・ミュージックなのだ。

（ロッキング・オン87年6月号）

例えばこんなラヴ・ソング

——忌野清志郎の歌を素材にした渋谷陽一の恋愛講座①

本誌の渋松対談にイラストを描いている相原コージ先生が『スピリッツ』に連載している4コマ漫画に〝燃えるような恋〟をテーマにしたシリーズがある。〝燃えるような恋〟をしたいという願望にとりつかれた島野という主人公がその願望を達成するために悪戦苦闘する様を描いた4コマギャグである。

主人公の島野には恋人がいて、定期的にセックスなどもしたりして、それなりに盛りあがっている。だが島野にはその関係が、〝それなり〟のものでしかないのが耐えられない。世間には〝燃えるような恋〟があるらしいのに何故自分にはそれが回ってこないのか、という思いにとりつかれているのだ。この漫画がユニークなのは具体的に相手がいて、その相手との恋愛を成立させることをテーマにせず、〝燃えるような恋〟というわけのわからない観念を相手にバタバタするところだ。つまり島野にとっては相手など誰でもいいのである。実際、連載中に島野の観念的恋愛対象はコロコロと変わっていく。また島野の実際に

つき合っている恋人も特にブスというわけではなく、むしろ十人並以上に描かれているところが面白い。島野が〝燃えるような恋〟の対象として選ぶ相手と大差ないのだ。まさに島野にとって大切なのは相手ではなく〝燃えるような恋〟という観念の方なのである。

去年のクリスマス・イヴに行なわれた恒例の武道館コンサートで清志郎は〝あそび〟を歌った。これは清志郎がRCのファースト・アルバムに収録する予定で作ったがディレクターによって没にされたナンバーである。最終的にソロ・アルバムに収録されたが、このコンサートの時点では客にとって全くの新曲であった。

知っている人も多いと思うが、遊びでひっかけた女が後でゴチャゴチャ言って鬱陶しいという内容の歌だ。お互いに合意で遊んだはずなのに、後から女の方がいろいろ言い出した、そんな感じで歌は展開する。

すると、丁度僕の前にいたアベックの男が急に盛りあがり出したのである。相手の女の子の肩など叩きながら「最高だなこの歌」とか言っている様子である。そのうち歌が、君は僕に大切なものをくれたというけど、そんなに大切なら捨てなきゃよかったのに、捨ててからそう思ったんだろう、と続いていくと、殆どそのアベックの男は狂喜という感じで受け始め、相手の女の子の頭をポカポカと叩き出してしまった。僕は後ろで見ていておか

しくて仕方がなかった。当然のこと相手の女の子はムッとしていた。クリスマス・イヴにRCを観て、その後には食事をして盛りあがる段取りだったのだろうが、果たしてあの後ちゃんと盛りあがったのだろうか。

今の日本のロックは〝燃えるような恋〟シンドロームである。青春的な恋愛がテーマだからとは言え、そこで歌われているのは等身大の恋愛ではなく〝燃えるような恋〟への願望と幻想ばかりだ。君のことが好きだ、貴方のことを愛している、という愛情のバーゲン・セールを1年中やっている。相手と一緒にいればいつも満ち足り、何だか知らないがドラマティックである。そこには当為としての恋愛的テンション、まさに〝燃えるような恋〟という幻想だけはあるが、リアルな恋愛感情は存在していない。

僕が清志郎のラヴ・ソングが好きなのは、彼の歌には〝燃えるような恋〟願望が一切存在せず、しっかり等身大の相手を見すえた視点が存在しているからだ。〝あそび〟は好きでもない女とやってしまった男の歌だ。相手から責められるといちおう自分が悪かったかもしれないと反省するふりをするが、本当は全く反省していない。何故なら相手の合理化をちゃんと見ぬいているからだ。相手だって遊びを承知でつき合ったのである。ところが気持ちが変わりマジになってしまった。それを「大切なものを貴方にあげた」という〝燃え

るような恋〟的タームを使って修正しようとする。それはないだろうという歌だ。71年に作ったものだから清志郎は20歳である。僕も20歳の時にこれだけしたたかな視点があれば、もうちょっと恋愛の局面で上手く立ち回れたかもしれない。

僕が青春的恋愛を展開していた時期いつも相手から責められて、何となく割り切れないまま押し切られてしまう時は、たいてい「私はこんなに愛しているのに貴方は――」という言葉によってであった。確かにそうしたことを言われる時は相手の恋愛的テンションの方が高そうだったし、ひょっとすると自分の方がマズイかなと思える気迫があった。しかし冷静に考えてみると、そう言って相手が実現しようとするのは自分の要求ばかりである。そんなに俺のことが好きならば少しは俺の都合のいいようにお前が妥協すればいいじゃないか、と腹の中で思っても、心の優しい僕は言えなかった。恋愛的テンションの高さが全てを肯定してしまうのではないか、という〝燃えるような恋〟シンドロームに僕もおかされていたのである。

しかし歳をとり、それなりの体験を蓄積していくと、そうした時に相手の言う「愛している」という言葉は、自分自身の恋愛エゴを限りなく肯定したいという願望にすぎないとわかっている。

恋愛とはその恋愛エゴとどうやって折り合うか、或いは相手の恋愛エゴをどれだけ許容

CamScannerでスキャン

できるか、そういう戦いだとわかってくるのだ。愛するとはむしろ限りない自己抑制であり、相手の恣意性を尊重する試練だと学習していくのである。

清志郎のラヴ・ソングは美しい。〝燃えるような恋〟願望を取り去り、等身大の相手をちゃんと見ることができ、それでも相手を絶対に必要だと思う時に男が何を望むか、それがあまりにも的確に表現されているからだ。

さびれた街角　くずれかけたビルの谷間　光がさした……かと思った　凍えそうな背中
WOO　ささやく声　かじかんだ耳に
新しいアイディアを聞かせておくれ　君らしいアイディアにぼくをのせておくれ

ガムをかみながら隙間から海を見てた　霧が晴れた……かと思った　ヒリヒリ痛い胸に
新しいアイディアを聞かせておくれ
君らしいアイディアでぼくをいかせておくれ
新しいアイディアを聞かせておくれ

うまくいったらオナグサミそんな素敵なアイディア

吹きぬける風が冷たくなっていく頃
ぼくの目をのぞいてちょっと君が笑う
ガムをかみながら君とKISSした
WOO　甘い甘い　あのくちびる
WOO　甘い甘い　あのくちびる

（アイディア）

愛しているという言葉は一切登場しないが、ここでは自分にとって絶対に必要な異性としての貴方が歌われている。僕が必要としているのは〝燃えるような恋〟を実現するためのとりあえずの相手である貴方ではなく、或いは恋愛エゴを投射する対象としての貴方でもなく、僕をいかせてくれる新しいアイディアを持った貴方なのだ。自分のエゴを肯定だけするでもなく、否定だけするでもなく、相手に対する信頼と愛情をこれだけ美しく率直に歌いあげているラヴ・ソングは他にちょっとない。同じテーマの曲で〝君が僕を知ってる〟という傑作もあるがどちらも日本のロック史に残る作品である。

（ロッキング・オン87年7月号）

何故に貴方はそんなに元気なの？

――日本のロックが持つ構造的不幸を考える

とにかく不気味なのである。何でこの不気味さに皆が気づかないのか、それが不思議で仕方がない。

『ロッキング・オン・ジャパン』の創刊によって日本のロックと呼ばれるものに深くかかわり出してから、その不気味さに対する違和感ばかりが増幅されて、どうも居心地が良くない。例えば、どこかに倒すべき敵がいて、それに向かって攻撃していればいい、というような単純な図式ではないのである。もっともっと複雑に仕組まれた抑圧が僕を息苦しくさせていき、どこかに空気穴がありそうだとバタバタ探しているうちに酸欠で死んでいくという感じである。

ライヴ・エイドの時もそうだった。チャリティの持つ思想的な欺瞞性といったものを持ち出す以前に、まず最初にあったのは、何とも言えない厭な感じであった。ボブ・ゲルドフやライオネル・リッチーが中心になってアフリカの飢餓を救うチャリティを行なう、そ

のインフォメーションだけで、僕はひどく不愉快な気分になったのだ。先入観だ、偏見だと言われてもいい、僕はその時の何とも言えない厭な感じを察知した自分の皮フ感覚を信じたい。あっ、まずい、こんなことをやらしていくと、全てが抑圧的な方向へ走り出し、とんでもないことになってしまう、という一種の恐怖感に近いものだった。

しかも、それがロックというお題目の下に行なわれていくことが非常に不気味だったのである。

たとえとして適切かどうかわからないが、ライオネル・リッチーの持つ情緒をそのまま抑圧的な倫理として行使するムードが、戦時中、パーマは国を守る婦人として不適切だとして髪を切って回った国防婦人会とかとオーバーラップして仕方がないのだ。いきなりとんでもないイメージの飛躍だと言われそうだが、この連想は僕の中で強力なリアリティを持って生き続けている。

当然、ライオネル・リッチーにも国防婦人会の中にも悪意は存在していない。むしろ彼らの中では一種の使命感が息づいているのだろう。そこが不気味なのである。そうした種類の善意は単純な悪意より抑圧的に機能するのである。

さて話を日本のロックに戻そう。日本のロックにおける抑圧的な状況はライヴ・エイド

と同じように単純な構造で僕たちの前にあらわれてはくれない。これなら16年前に『ロッキング・オン』を創刊した時の方がよほど状況はわかりやすかった。当時の僕にとっての敵は『ミュージック・マガジン』(その時は『ニュー・ミュージック・マガジン』)と『ミュージック・ライフ』だった。『ミュージック・マガジン』はそのロック教養主義によって敵として位置づけられた。レコードに点をつけて評価するなんてことをしたり顔でやるその手口に腹が立ったし、高踏的な物言いも不愉快だった。そう言えば未だにレコードの採点というのをやってるんだよな、あの雑誌は。もうそろそろ止めたらどうなんでしょうとうようさん。

また『ミュージック・ライフ』はミーハーであることを全面肯定することによって、ミュージシャンを強引に矮小化してしまうことで敵として位置づけられた。僕はポップ・ミュージックにおけるミーハー的な要素を否定するつもりは全くないが、そのことによって全てが許されるというものではないだろう。本来シリアスであるメッセージとアーティスト性を自分のミーハー的感性のサイズに強引に押し込めてしまうのは犯罪的である。

しかし、こうなってみると洋楽の方はその構造が明白であった分だけマシだったという気がする。今『ロッキング・オン』が向かい合っている邦楽状況の方がずっと不気味でしたたかである。

均一的な表情をした聴衆が、殆ど予定調和としか言いようのないビートと歌詞に合わせて腕を振りあげ、ミュージシャンはまるでステージの上で宣教師のような口調で説教じみたMCを行なう、そんなコンサートの中にいると殆ど絶望的な気分になってくる。少々青臭い言い方かもしれないが、こんなもんにツバを吐きかけるために俺たちはロックをやってたんじゃないのか、そんなことでも言いたくなってくるのだ。ところがそんな僕に追いうちをかけるようにステージのミュージシャンは「俺は死ぬまでロックし続けるぞ！」なんてことを言ったりするのである。しょうがねえな、などと笑っていられるうちはいいのだ。今やその抑圧は実際の死者まで出すところにまで来てしまっている。あのラフィン・ノーズの事件は、日本のロックの持つ抑圧的な構造が突出した形で出てしまった不幸と言える。

現在の僕は『GB』や『パチパチ』といった雑誌を、例えば『ミュージック・マガジン』や『ミュージック・ライフ』のような形で明確に位置づけることはできない。洋楽はある意味で簡単だった。何故なら状況は海の彼方にあり、それは日本の洋楽ジャーナリズムよりは100倍マシであったからである。こちらでちゃんとしたレヴューをすれば、それを裏づける発言が海の彼方から届けられる。その御託宣をもっていけばファンはどちらがまともかは容易に判断できてしまう。たとえ15年かかったとしても『ロッキング・オン』が洋楽

雑誌の第1位になる戦略はその時から出来ていた。しかし、邦楽は状況がこちら側にあり、その状況を支えている最大メディアが他ならぬ『GB』と『パチパチ』なのである。どこにもありがたい御託宣はなく、構造も見えにくい。『GB』、『パチパチ』と対峙するのはそのまま日本のロックと呼ばれるものと対峙することになるのだ。

『新譜ジャーナル』で日本のロック雑誌の編集長座談会というのをしばらく前にやったことがある。その時、欠席した『GB』の編集長からメッセージとして「ロックとは本来、楽しくて元気な音楽だ」という言葉が届けられた。それではルー・リードやキング・クリムゾンはロックじゃないのか、ドアーズやスミスをロックと言ってはいけないのか、などと大人気ないことを言うつもりはないが、正直言って絶望的な距離感を覚えたのは事実である。僕は『GB』の編集長とは一面識もない。ただ雑誌を見る限りでは真面目な仕事をする良識的な人のようだ。きっと会えばそれなりにお話してなごんだりもできるだろう。しかしロックに関しては決定的に違っている。「ロックとは本来、楽しくて元気な音楽」という言葉は非常にまぶしい。楽しくて元気ならそれでいいじゃないかという、どこか開き直ったような強気がうかがえる。そうした言葉に対しうつむきかげんに発せられる〝スターレス・アンド・バイブル・ブラック〟や〝ロックンロール・スイサイド〟という暗い言葉、或いは〝ザ・クイーン・イズ・デッド〟という口当たりの良くないメッセージ、そう

したものは通りが悪い。しかし、今更言うまでもなく僕らはそうした通りの良くない言葉に加担することを選び、そのためにロックを聴いてきたのではないか。そして「ロックとは楽しく元気なものだ」という言葉のまぶしさは、そうした通りの良くない言葉を抑圧する方向にのみ機能するのである。

今、日本のロック・シーンにはこうした抑圧的な表現が満ちあふれている。殆どロックという衣装を借りただけの人生応援歌。「真実」や「愛」や「希望」の大安売りである。そこにジム・モリソンやモリッシーを比較例に出し「希望」を語る前の「絶望」が歌われていないとか言っても仕方がないのだ。いや、それは言うべきなのだが、そうした単純な直対応のみで状況が変わるほど事態は簡単でない。今の日本のロック・シーンはもっと二重三重にもなった抑圧の構造を持っているのだ。

『GB』や『パチパチ』を見ると、そこで書かれている文章があまりにもアーティストに対して盲目的な肯定ばかりなのに驚かされる。ただ批判的な表現がないというだけでなく、殆どアーティストを神格化してしまっている。しかもその表現が不気味なほど情緒的でドラマティックなのである。ここでもまぶしい言葉が等身大のアーティストを抑圧し、批評を疎外していく。

こうした抑圧的な言語は常に一見もっともらしい倫理と、不気味な情緒性を持ってやっ

てくる。「アフリカの飢えた子供を救おう」「飢えで死んでいく人を見て何とも思わないのか」「自分たちの国を守ろう」「君には国を愛する気持はないのか」。こうした言葉のもっともらしさとまぶしさを前に「いや、そんなこと言ったって……」というボソボソした声では実に通りにくい。しかしこうした抑圧的な言葉を解体していくには、よりしたたかで巧妙な言葉を僕らが作っていくしかないのである。せめてこのロック村の中でぐらいどうにかしたいと思っている。そうした困難な状況の中で戦っている優れた何人かの日本のロック・ミュージシャンへの負債が増えないうちに。

（ロッキング・オン87年9月号）

ヒューマニズムの有効性を問うスティング

最初に〝ラシアンズ〟というシングルを聴いた時、いや正確に言えば読んだ時に、僕はア然としてしまった。

かなりヒットしたシングルなので知っている人も多いだろう。早い話が、ロシア人に子供を愛する心があるなら、世界平和にも希望が持てるという内容の曲である。スティングというイギリスを代表するロック・シンガー、かなりの教養を身につけ、高等教育も受け、しかも人格的にもバランスがとれた人間の頭の中でこれほどまで世界が単純化されているとは思わなかった。

これではまるで、仮面ライダーか００７の世界である。ショッカーのボスにも子供を愛する心があるなら、世界平和も実現できるというパターンに近いものがある。

確かに歌詞の中ではアメリカに対する批判も出てくるし、それらしいフレーズもあったりするのだが、基本はロシア人に子供を愛する心があるならば、僕らは救われるという、見事に図式化した認識に歌は貫かれている。

こんな歌聴いたらロシア人は怒るぜ。何しろ同じ生体組織を持つ生き物同士なんだから、わかり合えないはずはない、なんてフレーズまで出てきてしまう。これではまるでロシア人はエイリアン扱いである。

しかし、こうした世界観に対し、ロシア人も子供を愛するのは当然であり、むしろ同じ子供を愛する心を持った者同士が対立せざるを得ないところが、今の世界を困難にしているのだ、などというこれまた図式化した世界観を対立させたとしても、どうもスティングに関してはあまり有効ではないようだ。実は、彼はそんなことは百も承知の上で、こうした歌を歌っているようなのだ。

ソロになってからのスティングは、音だけ聴いていると徹底して音楽至上主義的なアプローチで作品に向かっているように思える。

優秀な黒人ミュージシャンの導入、コマーシャリズムにそれほど配慮しないジャズ色の強いアレンジ、そうしたものはポリス時代にはできなかった彼の趣味性の爆発と僕には見えた。しかし、実はそれ以上に顕著なのは、メッセージ・メイカーとしてのスティングの自己主張だったのである。

もともとポリス時代からスティングは社会性の強い作品を作り続けていた。ファースト・

CamScannerでスキャン

アルバムはそうでもないが枚数を重ねるにつれスティングの社会的メッセージは強まっていき、ソロになってそれが歌詞の殆どを占めるまでに大きくなっていった。

例えばソロ第一作の『ブルー・タートルの夢』を見てみる。1曲目の〝セット・ゼム・フリー〟は、愛というのは相手を縛るものではなく、自由にしてやるものだ、という少し観念的なラヴ・ソングだが、2曲目、3曲目、4曲目とメッセージ・ソングが続く。〝ラヴ・イズ・ザ・セヴンス・ウェイヴ〟はタイトル通り「あらゆる流血や武器や軍隊、そして恐怖より底深い流れがある、それは愛だ」という内容、3曲目は最初に触れた〝ラシアンズ〟、そして4曲目〝チルドレンズ・クルセイド〟は戦争の不毛とその代償として失われた若い兵士たちの死をテーマにしている。B面1曲目の〝黒い傷あと〟に至っては、「放射性炭素の猛毒は1万2千年先まで消えないんだ」という、いたって直接的なフレーズも出てくる反核ソングである。

そして、その傾向は2枚目のソロ・アルバム『ナッシング・ライク・ザ・サン』でより一層強まっていく。

最も象徴的なナンバーはチリの軍制をテーマにした〝孤独なダンス〟である。このレコードにはスティング自身の手になるライナー・ノーツがついているのでその曲目解説を引用したい。

1988年、アムネスティ・ツアーの参加ミュージシャンたちは、各国のかつての政治犯、投獄もなしに殺害された人々や、拷問の犠牲者たちに紹介された。この時のことは僕たちに大きなショックを与えた。拷問などということについて、何かで読んだことがある程度だった僕たちは、実際の犠牲者と言葉を交わすことで、この憎むべき現実に、目を開かれる思いだった。僕たちは、ひどいショックだった。チリでは、何千という人々が消えて」いるという。…中略…（この歌に出てくるダンスの）"Ｇｕｅｃａ"というのは、チリに古くから伝わる求婚の時の踊りである。Ｇｕｅｃａ　Ｓｏｌｏ、つまりひとりぼっちのダンスを、消えてしまった人々の妻や、娘、母親等が、公共の場で踊るのだという。彼女たちの愛する人、父、息子等の写真を、服にピンでとめて踊ることも多い。これは民主主義が、行使されるには必ずしも保護されていない国における、悲しみと抗議を象徴する踊りなのである。」

淡々としたアレンジで歌われるこのナンバーはアルバムのひとつのハイライトである。他には直接的に社会的テーマを扱った曲はない。"歴史はくり返す"をあえてその中に入れることも可能だが、その必要はないだろう。詩に社会的なテーマは1作目ほど登場しなくても、このアルバムはトータルなメッセージ・アルバムとして完成されている。スティングの祈りによってアルバムは統一されているのだ。アルバムのラスト・ナンバー"ジー

クレット・マリッジ〟は、殆ど宗教的とさえ言っていい。「僕らを祝福する教会は地上のどこにもなく、僕らを認める国家もどこにもない。祭壇に花はないし白いベールもない、しかしそんなものなどいらない、僕らは破綻することのない秘密の結婚をするのだ」という内容は、このアルバムを締めるにふさわしいものである。

60年代、70年代のメッセージ・アーティストをあえてあげるまでもなく、ロックは多くのメッセージの語り手を生んできた。その中でスティングを特徴づけるものは、徹底したヒューマニズムと楽観主義である。

彼のメッセージにはイデオロギー的な色彩が少ない。抑圧された民衆や階級闘争はテーマにならないし、具体的な敵となるイデオロギーもない。あくまで拷問や放射能は非人間的であるから危ないという単純なヒューマニズムのレベルで全てが決定されている。そして、そのヒューマニズムに対する全面的な信頼からくる楽観主義も他のアーティストにはないものだ。例えばクラッシュにしろスプリングスティーンにしろ、或いはスミスにしても、メッセージ・ソングのリアリティを裏づけているのは、もしかすると敗れるかもしれないというシニカルな現実認識である。というか、ある意味でそうした文学的な悲観主義は歌詞にそれなりの深みを与える上で有効なのだ。ところがスティングはそうした方法を

一切とらず、あくまでも希望のみを歌い続けている。"ラシアンズ"のあまりにも図式的な世界認識は、こうしたスティングの独特な世界観からくるものなのだ。

言うまでもなくライヴ・エイドやアムネスティといったチャリティ・イベントを支えるのは徹底したヒューマニズムと楽観主義である。スティングがこうしたものに誰よりも積極的に参加するのは彼の方向性から必然的なことである。

多くのアーティストにとって一過性のイベントでしかなかったチャリティはスティングにとってはもっとより重要なテーマを持ったものなのだ。

飢えた子供を救おう、拷問に苦しめられる政治犯の釈放を実現しよう、というメッセージは、まさにそれ自体、何ら間違ったものではない。人を殺すのは良くない、困った人を助けよう、といった素朴なヒューマニズムは、それ自身において強い説得力を持っている。だからこそ多くのアーティストや聴き手が共鳴してあれだけライヴ・エイドは巨大なイベントとして成立したのである。しかしその素朴なヒューマニズムをその有効性のギリギリまで追い込んだアーティストは殆どいない。というか、そのヒューマニズムの有効性がこのイベントによって試されているという自覚を持ったアーティストさえ殆どいなかったのではないか。もしもライヴ・エイドというチャリティの有効性を信じるのならやはりそれを徹底して追求すべきであろう。

スティングが本気であるならば、彼は自らのヒューマニズムと楽観主義をどこまでも実践レベルにおいて追い込んでいくだろう。そこで初めてヒューマニズムはその命をまっとうすることができるのである。

僕はライヴ・エイドでチャールズの横に坐って偉そうな顔をしていたボブ・ゲルドフより、救援材がどこへ行ってしまったかわからないアフリカの荒野で途方に暮れて目が点になっていたボブ・ゲルドフの方が好きだ。

（ロッキング・オン88年5月号）

プリンス『LOVESEXY』から学ぶ正しいスケベの在りかた

——渋谷陽一の恋愛講座②

忘れた頃にやってくる渋谷陽一の恋愛講座の二回目である。前回は男に対する優しさは等身大の男を認識することである、という実に学ぶべきことの多い教訓をたれたのにもかかわらず、女性読者から男の勝手な理屈だとひんしゅくを買ってしまった。そこで今回のテーマは、もっとひんしゅくを買いそうな〝すぐにやらせない女はアホである〟というのに挑戦したい。というか恋愛におけるセックスの抑圧について書いてみたい。だいたいやらせる、やらせない、なんて発想そのものが抑圧的であって、当り前の話だが、人間は恋愛関係にある相手とは、原則的にやりたいものなのである。その、ごくまっとうな欲求に対して抑圧的な態度に出るのは、やはりどこかで解放されていないのである。だから〝すぐにやらせない女はアホである〟なんて逆説的な表現をとってしまったが、無論冗談である。男に対し、やらせてやるなんて思っているような女にろくなもんはいない。ただ、まっ

CamScannerでスキャン

たくテーマと関係ないとも言えない。あえて、受けそうな形で今回のテーマをコピー化するとするなら〝スケベでない女(男)に愛は語れない〟ということになる。

誰のエッセイだか忘れてしまったがセックスというのは死を運命づけられた生物にのみ与えられた特権だと書いてあった。というか、植物にしろ何にしろオスとメスの区別があるものには死も存在しているのだそうだ。例えばアメーバーのようなオスもメスもない原生生物は、ただ個体が分裂して増えていくだけで、個別の生命体が新たな生命体を生んでいく生殖活動は行なわない。自分が限りなく増えていくという形で増殖するだけで我々がイメージするような死はそこに存在していない。オスとメスが存在し、生殖行為が存在する生物にのみ死はあるのだそうだ。

だから何なのだ、と言われても困るのだが、このエッセイを読んで、セックスの持つもどかしさみたいなものが、何となく裏づけられたような気分になってしまった。

そう、セックスはもどかしいのである。そして、もどかしくてしょうがないから人はセックスに向かうのである。

変にセックスに対して抑圧的な人というのは、結局セックスで実現しようとする相手との一体感、強いコミュニケーション願望というのが稀薄なのである。本来、人間のニュー

CamScannerでスキャン

トラルな欲求である好きな相手と抱き合いたいという願望を倫理的な思惑や社会的な思惑によって抑圧できるというのは、早い話が愛が稀薄なのである。
しかし、誤解のないように書いておくが、僕はただやりまくっている連中が偉いと言っているわけではない。年中、発情していて、誰とでもいいからやりたいという連中も単なるアホである。それはセックスのもどかしさどころか、セックスのダイナミズムも理解せずに、欲望のみが空回りしている悲惨なパターンなのだ。例え、生まれてこのかたセックスをしたことがなくても、それが抑圧的な理由でなければ、その人が十分にセクシーであることも可能だ。

この雑誌のデザイナーの大類信クンはフランスで刺青をしてきた。殆ど積極的にエイズに感染しに行ったのではないかと思える無謀な行為である。フランスでは刺青はホモセクシュアルな人々のファッションで、言うまでもなくエイズはそうした人々の間で何故か特に感染率の高い病気だ。そんなところで、殆ど麻薬の注射針を共有するに等しい刺青なんてことをしてくる神経は、かなり危ないものがある。
また本誌の読者なら知っていると思うが大類クンはデザイナーであると同時に、ボンデージという怪しげな行為を扱った本を売っている本屋さんでもある。ボンデージというの

は、いわゆる縛りである。女の人を縛って自由をうばい、それを鑑賞するという、こういう青少年を対象とする健全な雑誌では書くのもためらわれる行為である。最近は本を売るだけでは飽きたらず、ボンデージ撮影会などを行なって『フォーカス』に取材されたりしていて、本当に危ない奴なのである。

ただ、正直言って、僕はこういうのは決して嫌いではない。というか、よくわかるのである。三悪追放運動にうつつを抜かしているのより、ボンデージに熱をあげている奴の方がよほど信頼できる。

ボンデージというのも一種セックスに対するもどかしさからくるラジカリズムだと思う。あまり書くと変態扱いされるので書きたくないが、セックスではもどかしく、いっそのこと内臓でもつかみ出してみたくなる欲求を僕はよく感じる。実際にやってみたら気持いいどころか痛いだけだろうからやらないが、そうしたもどかしさからくるセックスのラジカリズムというのはよくわかる。ボンデージにしろSMにしろ、肉体も精神もとことんまで裸にしたいという欲求からくるものだろう。プリンスも「君をキツク抱きしめすぎるんだね。でも十分に近づいた気がしない」と歌っている。

プリンスのプロモーション・ビデオにもSM的なシチュエーションのものがある。プリ

ンスがベッドに縛られウェンディー&リサにいたぶられるという、はっきり言ってあまり美しくないものだ。ただここには、意味もなく肌を露出した女がゾロゾロ出てくるヘヴィ・メタルのビデオより、言葉本来の意味でスケベな臭いがある。

現在のポップ・ミュージック・シーンにあって最もスケベというかセクシーな臭いを持つミュージシャンをあげろと言われたら、かなりの人がプリンスの名前をあげるだろう。音の感触がいきなりセクシーだし、歌のテーマもスケベそうだ。最新作のタイトルも『LOVESEXY』である。

しかし、ところがなのである。実は彼の歌には直接的な性的表現は少ないのである。それこそ、ヘヴィ・メタルの歌詞の方が、お前のセックスが、お前の体がといった表現が多数出てくる。そんな歌詞に比較すればプリンスの歌詞は上品だし、むしろ求道的であったりする。今度のアルバムではその傾向がより強まっていると言えるだろう。

では倫理的かと言えば全くそんなことはなく、全体はあくまでスケベだし、セクシーな感触に満ちている。

いわばヘヴィ・メタルの歌詞は、やらせろ、やらせないの世界なのだ。だから肉体の表現もセックスが自己目的化したものになりさがっている。それに対しプリンスの歌詞はいくら直接的であってもどこかロマンティックだ。君の体にチョウチョがとまるとか、芝生

の上で聞くソーダのはじける音とか、少女趣味的な表現で彼なりのエロティシズムを表現しているが、それがひどく解放された、しかも凄くエッチな感覚を呼び起こすのは、彼の音が基本の部分で強力にセクシーだからである。

〝一度触れたらもう満足、もう肉体を越えちゃってるみたい〟(〝GLAM SLAM〟)というのは、正直なプリンスのセックスに対する感想のはずである。

抱き合えなければもどかしいし、抱き合ってももどかしいのである。そのもどかしさを埋めるために僕らは愛し合うのである。

セクシーである、スケベである、というのは、そのもどかしさを体から発散しているということである。プリンスがステージで四つんばいになって腰を振ってみせたり、およそ趣味がいいとは思えない肌を露出したファッションを身につけたりするのは、自らのスケベをストレートに実現できない現在の抑圧的な性意識に対する挑発と言える。

それを見て、ただ気持ち悪いとか言っている奴らはアホである。確かに気持ち悪いけど。

今度のプリンスのアルバム『LOVESEXY』は肯定的なスケベとは何かということを大きなテーマにしている。力強くエッチであることを主張している気持ちのいいアルバムである。

愛とはスケベであるし、セックスのもどかしさを越えるものも愛だと彼は明るく歌って

いる。やはり人間、スケベであるならここまで行かなくてはいけない。

（ロッキング・オン88年7月号）

CamScannerでスキャン

テレンス・トレント・ダービー2枚目にしての奇蹟

――ソウル・ミュージックの原初的なエネルギーの復権を実現した傑作『N. F. N. F.』

我々が気軽に使っているブラック・ミュージックという言葉がいかに差別的な性格を持っているかは、例えばホワイト・ミュージック、あるいはイエロー・ミュージックといった言葉を考えてみれば、すぐにわかるだろう。演歌を演ろうが、フォークを演ろうが、或いはロックを演ろうが、それが日本人であるという一点においてイエロー・ミュージックというくくりで語られたのではたまったもんではない。しかし我々はこと黒人音楽に関してはそれをあまり疑問も持たずに行なってしまっている。

当然のこと黒人ミュージシャンはそうしたジャンル分けに対し、いろいろな形で抗議してきた。プリンスは「自分の中に一割でも黒人の血が流れていれば、それだけでお前はブラック・ミュージシャンだと断定されてしまう」と言っているし、ローチフォードも「なんだってミュージシャンは〝ソウル〟か〝ロック〟のどちらかにいちいちカテゴライズさ

れなきゃならないんだよ。俺たちはただのローチフォードさ」と言っているが、どちらももっともな主張である。

しかし逆に現状のブラック・ミュージック・シーンはそうした主張とは裏腹に音の均一化によって産業的な活況を手に入れている。数人のプロデューサーによって作り出される、それこそブラコンというイメージ・コンセプトに合わせたとも思えるヒット曲の数々は、今のポップ・ミュージックの主流となっている。とりあえずは質の高いものが作られているからいいものの、こうした状況は決して健康なものとは言えない。まあ、これこそがブラック・ミュージックの歴史なのだと言ってしまえば、言えなくもないのだが。

何度も言われていることだが、もしもテレンスがアメリカでデビューしたならば、もっと既存のブラック・ミュージック寄りの音作りを強いられただろう。あのデビュー・アルバムのゴッタ煮的な音作りはイギリスでだからこそできたものだ。マーヴィン・ゲイも好きだがジャーニーも好き(しかしどういう趣味なんだ)というテレンスならではの音楽性はイギリスでのデビューによって自然に開花することができたのである。だいたいアメリカ・ツアーでストーンズのカヴァーを演っただけで異端児扱いをされたのだから、アメリカにおける黒人ミュージシャンに対する先入観の強さは相当なものである。そして、当然のことそうしたブラック・ミュージックやロックに対する自然なスタンスが彼のオリジナルな

スタイルを生み、その新鮮さが全世界的なサクセスをもたらしたのである。

さて、そのテレンスの新作がようやく発表された。これまでの彼の文脈からするとより混沌とした方向へ行くと予想されたのだが、全く予想外の先祖返り的な作品になっている。"To Know Someone Deeply Is to Know Someone Softly"はマーヴィン・ゲイが夢の中で歌ってくれた曲だとインタヴューで語っているが、60年代のオーソドックスなR&Bのスタイルに近いストレートなナンバーばかりが並んでいる。まさにマーヴィン・ゲイが歌ってもいいようなナンバーである。しかも、"ワッツ・ゴーイング・オン"以前のマーヴィン・ゲイである。それをテレンスはオーソドックスな唱法で力強く歌いあげている。僕はライナーでこうした方法をコロンブスの卵だと書いたが、まさにブラック・ミュージックに対する自然なスタンスを持つテレンスだからこそできたスタイルと言える。60年代のR&Bをカヴァーするというのは今や定番化された手口だが、そのスタイルそのものを蘇生させることに挑戦したアーティストはいない。それはまさにコロンブスの卵的な発想なのだが、やはり打ち込み全盛のブラック・ミュージック・シーンにどっぷりつかっていたのでは出てこない発想である。しかもテレンスは過去のスタイルをそのまま持ってくるのではなく、アレンジは過激に、あくまで現代的な方法で押し通している。そのことによってソウル・ミュージックの原初的なエモーションの復権を限りなくコンテンポラリーなス

タイルの中で可能にしたのである。新人のセカンド・アルバムとしては信じがたい水準の作品だ。

（ロッキング・オン89年11月号）

CamScannerでスキャン

失われつつある僕らの直感
——正義としての環境保護&ワールド・ミュージック批判

いきなりそいつはカバンを開け、大げさなハシ箱を取り出した。

「いや、日頃悪いことばかりしているもんだから、これぐらい罪ほろぼしをしておかなくちゃと思って」

などと言いながらぬりのハシで料理をパクつき始めた。

ニューオータニの気取ったエスニック料理の店で、テレビの打ち合せをした時のことである。電通が連れてきた、1週間に歌番組の台本を10本も書いているとかいうテレビの構成作家は、テーブルに用意してある割りバシをわざわざさげさせ、ぬりのハシを使ってみせ、森林資源保護に対する前向きの姿勢を示してくれた。

よっぽどウェイターに「俺に割りバシを10本ぐらいくれ、鼻につっ込んだりして遊びたいから」と言ってやろうかと思ったが、当然のことしなかった。ただそういう気分は露に顔に出たらしく、1時間ほど打ち合せをしたら「渋谷さんとはどうもお仕事が難しそうで

すね」とか言って、日頃は悪いことばかりしているけれど森林資源保護だけには前向きな構成作家の先生は帰ってしまった。

貴重な森林資源である。確かに割りバシを使わずにハシを持ち歩いている方が資源保護に対して有益のように思える。頭にくる方が変だ。まして割りバシを10本も無駄に使おうなどと思うのは不毛だ。そう考える人もいるかもしれないが、僕はその時の自分の短絡的な怒りを否定するつもりはない。むしろ、そう思えた自分を肯定したい。

小学生の時、ホームルームで、「先生、用務員の方が大変なんで、クラスの皆が交替で、朝早く来て花壇の手入れをしたらいいと思います」と言ったアホ女。

ライヴ・エイドのステージで、金ピカのアクセサリーで重そうな手を振りながら貧乏人の観客にしつように金を要求していたライオネル・リッチー。

全て、僕にはその構成作家と同じように見える。

偏見だが、こいつらは誰よりも早く沈む船から逃げようとする奴だ。絶対に人を押しのけて逃げようとする。完全な偏見だが、僕には確信である。

いつの間にか、こういうもっともらしい正しさがロックの中でも幅をきかせるようになってしまった。何故こうした正しさが駄目かは、後で書くが、そんな理屈より、生理的直

CamScannerでスキャン

感でこうした正しさを拒否していたのがロックではなかったのか。今や「——がロックだ」なんて表現は気恥ずかしいが、ろくでもない健全さと心中するよりは、気恥ずかしい方がよほどマシである。

忘れさられたアフリカ難民のことを思い出すまでもなく、チャリティ・イベントが、恵まれた者の気まぐれと同情でしかないことは、何百年もの歴史が証明している。今更、あのライヴ・エイドの時に熱心にアフリカの現状に対し理解を求めていた人たちに対し、その後アフリカとどのようにかかわって、チャリティ活動を続けているのかわざわざ聞いて回ろうとは思わない。そんなことは初めからわかっていたことだし、言うべきことはあの時に言っている。

今度は、反原発であり、熱帯森林の保護であり、明日は、またどっかからもっともらしい正しさをひっぱり出してくるのだろう。

敵は常に悪い企業であり、資本家であり、無自覚な政府で、我々は常にその被害者であり、正義はいつも我々の側にあるのだ。

世界はそんなのっぺらぼうのものではないと歌ってきたのがロックではなかったのか。少なくとも、僕が聴いてきたロックはそうであった。ところが、そう歌ってきた当のミュージシャンたちが、チャリティのステージに立ち、のっぺらぼうの正義を僕たちに訴える。

それほど、もっともらしい倫理と正義は強力に抑圧的に僕らを押しつぶす。
東京での手塚治虫展が終わりに近づいてくると、三大紙の夕刊に「あと数日で勇気が消える」といったコピーの広告が出た。記憶が正確でないので、ひょっとするともう少し違った表現だったかもしれないが、主旨はそうしたものだった。
ああ、また正義がやってきてしまった、僕は暗い気持ちになった。何も「絶望とニヒリズムがあと数日で消える」なんてコピーを期待していたわけでは全くない。しかし「勇気」は手塚治虫にとって決して声高に主張されるべきテーマではない。むしろ彼は勇気や正義を疑い、その絶望の彼方に何かを見ようとした表現者であった。僕らはだからこそ彼の作品に感動したのだ。
12月8日が近づいてくると、また愛と平和のミュージシャン、ジョン・レノンが語られる機会が増える。愛と平和の大合唱の前で、いくら僕が悪意と絶望のジョン・レノンを訴えたところで、殆ど勝ち目はないだろう。
確かに手塚治虫は勇気を描いたし、ジョン・レノンも愛と平和を歌った、しかし勇気や愛や平和といったのっぺらぼうな言葉では、何も語ったことにならないことは、彼らの表現と向かい合った者なら誰でもわかるはずだ。むしろ、そうした言葉から最も遠いところに彼らの表現はある。それを、そうした言葉でくくってしまうのは表現に対するファシズ

ムである。

自然保護、或いは原発といった問題は倫理や正義の問題ではない。それを倫理や正義によってくくってしまうと、問題はいきなり曖昧になり、限りなく抑圧的なものになってしまう。そんなことは多少なりとも頭が回ればすぐにわかる。そこでのテーマのすり替えは、むしろ犯罪的ですらある。

ニューオータニのトレーダー・ヴィックスでぬりのハシを出した構成作家先生は、その頭の悪さにおいて十分に犯罪的なのだ。割りバシの消費を一回節約したから彼の行為には正義がある、といった簡単な問題ではない。

ただ僕が嫌なのは、そうした論理構造に気づく奴が少ないことではなく、もっと直感レベルで、そうした行為に対して反発する人間が少なくなっていることだ。ライヴ・エイドのステージでコステロやフェリーが歌っているのを観た時の絶望感はいっこうに解消されない。

ワールド・ミュージックとかいう正義もそうだ。世界には地域に密着した優れた表現があり、均一化された欧米のポップ・ミュージックより刺激的であるという、例の手あかにまみれた理屈だ。そんなことは当然である。外国人に日本のロックと演歌を聴かせれば、どちらに感動するかは、すでに僕も何度も体験ずみだ。しかし、僕はその均一化されたロ

ックが好きであるし、演歌など聴く気がしない。ロックが優れているのは、その高度に資本主義化された強力な商品性においてであり、決してワールド・ミュージック的な良質な地域性ではない。金まみれ、欲望まみれだからロックは面白いのだ。だからこそ普遍的なのだ。正義と良心を免罪符にしたい奴はロックなどにかかわらぬことだ。

（ロッキング・オン90年11月号）

CamScannerでスキャン

ラヴ・アンド・ピースの伝道者
——90年代にこそ過激なニール・ヤング

年老いた男が
僕の地所を歩いていた
こっちを見たその顔は
僕の顔だったのかもしれない
喋り方は穏やかだったけれど
その瞳はワイルドだった
そして言ったのは「抱えているものは多いがもう一度だけトライしたい」
(〝マンション・オン・ザ・ヒル〟)

久方振りにクレイジー・ホースと共に制作したニール・ヤングの新作『傷だらけの栄光』に収められたナンバーである。ここには1人の表現者として、一貫して社会的なテーマと

向かい合っている者の生々しい言葉が存在している。

結局、熱帯雨林保護でも、麻薬廃絶でも、アホな政府が言い始めた水曜日には車に乗るのを止めようでも、何でもいいのだが、そこで語られている言葉は、政治の言葉であったり、倫理の言葉であったりするだけで、決して表現者の言葉ではなかった。

ロック・ミュージシャンであれ小説家であれ詩人であれ、誰でもいいが、そうした人たちが政治的メッセージを出したり、チャリティ・イベントに参加する場合、我々は表現者としての文脈の中で彼らの言葉や行動を位置づける。ましてミュージシャンがひとつのテーマをかかげてチャリティ・コンサートを行ない、そこで演奏する場合、それは表現者としての特権の行使である。で、あるとするなら表現者として、最終的には作品によってその結着をつけてもらいたかった。

例えば、アフリカの飢餓を救済しようとするイベントがあった。多くのロック・ミュージシャンがそれに参加した。僕が尊敬し、今でも必死に聴き続けているミュージシャンの多くも、それに参加した。そして信じがたく能天気で耐えがたいナンバー〝ウイ・アー・ザ・ワールド〟を歌ったのである。このイベントにケチをつけたのは性格の悪いモリッシーぐらいのものだった。正直言って僕は暗たんたる気分に

ヤツなものかと失望したのである。

別に高度な思想的分析力と判断力を期待したわけではない。そんなものはこっちも持っていない。しかし社会的なテーマを歌う表現者であるなら、せめてアフリカの飢えた子供たちにチャリティは有効ではないと判断できる想像力は持ってもらいたかったし、〝ウイ・アー・ザ・ワールド〟なんていう反動的な歌は歌ってもらいたくなかった。まして、それだけで一件落着し、すっかり飢えた子供たちを忘れ、エコロジーに乗りかえるなんてことだけはしてもらいたくなかった。

僕はライヴ・エイド当時、その主謀者であるボブ・ゲルドフが死ぬほど嫌いだった。しかし、今やあのイベントの負債をまっとうに引き受けているのは彼だけかもしれない。ちゃんとチャリティの資材がアフリカに届いているか確認に出かけていき、その多くがどこに行ったかわからない状況にボウ然としているアホヅラは笑えたが、同時に共感できる情けなさでもあった。以降、彼はエイド男としてのイメージを引きずり続け、それと闘っている。最近の作品では、第三者的に社会活動を批判する奴が結局状況を悪化させるんだ、なんてテーマで歌っている。能天気なヒューマニズムは消え、状況認識はシビアになっている。いいことだ。

もしも、あの時、各々のミュージシャンにとってアフリカの飢えた子供たちの救済が切

実なテーマであり、チャリティが考え抜いた末の方法であったなら、ボブ・ゲルドフと同じように、結局チャリティでは救えなかったという重い事実を表現者として引き受けてもらいたかった。でなければ、あの時に歌った〝ウイ・アー・ザ・ワールド〟は冗談だったんだよの一言でも欲しいところだ。そうでもしない限り、結局同じことが繰り返されるだけだ。

我々は、水曜日には車に乗るのを止めよう、というスローガンが、とても反動的なものだというのはすぐ判断できる。そんなことは環境問題の解決にも、エネルギー問題の解決にもならないし、そんなことを言い出す政府高官や官僚が公用車の使用を絶対に止めないことを知っている。しかし、それが飢えた子供を救おう、であったり、環境を守るために熱帯雨林を保護しよう、というスローガンのチャリティだと、すぐに乗ってしまう。政治的なテーマや社会的なテーマを倫理レベルのテーマにすり替え、のっぺらぼうなものにしてしまう手口の反動性は同じなのにもかかわらずだ。

スティングがもっともらしく熱帯雨林保護を訴えているのを見ると、ここまで世界を図式的にしか捉えることのできない奴に、ちゃんとした表現ができるわけはない、という気がしてくる。ロック・ミュージシャンのエコロジー・ブームはペット・ショップ・ボーイズからジョン・ライドンまで批判的にとりあげているが、僕がむしろ聞きたいのは、そう

CamScannerでスキャン

したチャリティなりエコロジーなりを訴えている側の表現者としての言葉だ。

ボートを揺さぶるなと人は言う
ありのままにしておくのが一番だと
誰もが認めていたアイデアを
口にするのすらはばかれる
君と話がしたいんだ
君にも話してほしいんだ
今じゃ生き残りはすごく少ないのさ
あの頃の生き残りは

ごくごく当り前に思えていた
自分の夢を追うというのが
けれど財産や譲歩は一筋縄でいかず
引きずられ重荷になってしまった
安定の名を借りて取引など必要なかったのに　あの頃は

話しておくれ　久しく会えなかった友
どんな暮らしなのか教えてほしい
現状に満足しているのか
新しい車に乗っているのか
行きたいところに連れていってくれるのか　7年間の保証つきで
それともわずか100マイルしか離れていないのだろうか　あの頃から

（〝あの頃の日々〟）

あの頃とは、ラヴ・アンド・ピースが信じられた時代、ロックが夢を追うのが当り前だった時代のことである。あの頃のわずかな生き残りであるニール・ヤングが、当時の仲間に呼びかけたナンバーだ。ここで彼は、現在の自分を声高に主張していない。むしろ財産や譲歩が重荷になっていることを正直に告白している。そして自分が主張するメッセージが、誰もが認める程度のたわいのないものであることもちゃんと歌っている。しかし、それをやり続けている自分から、昔の仲間に向かって、100マイルも離れていないよな、と切実に訴えかけているのだ。そしてそれは、最初に引用したナンバーの決意につながっていく。「抱えているものは多いがもう一度トライしたい」というわけだ。前作『フリーダム』

で、徹底してシニカルなロック批評をやってみせた彼だからこそ作れたナンバーだ。
飢えた子供を救おう、でも、環境を守ろう、でも、人種差別をなくそう、でも何でもいいが、そうした言葉は表現としては、殆ど有効性を持たない。それを安易に使ってしまう奴は、それだけで表現者としてオソマツだと思う。そんなところに表現の有効性はないのだ。我々が表現を通じて共有できるのは政治的スローガンでもなければ、倫理的なお題目でもない。多くの社会派と呼ばれるアーティストがスローガン以上の歌詞を作れず、チャリティに参加したアーティストが、それを表現者としての文脈の中に位置づけられない中で、ニール・ヤングは表現が何であるかを知る貴重なアーティストである。結局、表現者としての言葉の中に位置づけられない限り、チャリティやエコロジーの敗北は敗北として対象化できないのである。

90年代において〝ロックは死んだ〟などという言葉を持ち出すのは陳腐だ。というか、ひきょうである。それならロックなんぞ止めればいいのだ。今、必要なのは、そうしたロックの現状をどう全体的に把握し、対象化し、その上でどうロックするかである。ニール・ヤングにとって『フリーダム』はまさにそうであった。深刻な状況分析と〝自由な世界でロックを！〟という正反対な叫びが交互に歌われるあのナンバーは、ニール・ヤングのロックという表現スタイルに対する現状認識であった。それを踏まえて今度の作品が作られ

たのである。この出発点が確認されない限り、不毛な繰り返しが続いてしまうのだ。アホなアルバム作ったら許さんぞスティング。

（ロッキング・オン91年1月号）

半径5メートルのリアリティー
――パブリック・エナミーの居る場所

〝世界に平和を〟とか、〝人種差別を止めよう〟とか、殆ど実態のないお題目を歌い出してから、ロックの衰弱が始まった。

もともとロックの歌詞は、世界平和よりは、誰と戦うかをテーマとし、人種差別なんてことよりは、隣の異人種とどうつき合うかをテーマにしてきた。それがいつの間にか変質し、自分の半径5メートル以内のテーマのリアリティより、地球規模の嘘っぱちに加担するようになってしまった。

だいたい、何なのだ、あのエコロジーとかいうものは。どうして東京モーターショーのテーマがエコロジーなんだ。泥棒が集まって防犯キャンペーンをやってるみたいなもんじゃないか。何が地球に優しくだよ。いつそんなに人間が偉くなったんだ。ベンツの車体がどれだけ再利用できても、5000CCの排気量の車が10万キロ走り回った時の排ガスの犯罪性と比較すれば、エコロジーとかシャレでも言えないはずである。

ライヴ・エイドから始まり、延々と続くロックの道徳主義的なキャンペーンの最新版がエコロジーである。熱帯雨林を守るスティングの熱心さには感心するが、発想の基本が倒錯していることには変わりがない。確かに酸性雨は恐いし、環境汚染によって我々の生活は侵蝕されている。しかしそれを止めるのが自然の意志を大切にしそれこそ地球に優しい行為だというのは嘘っぱちである。もしも地球に意志があるのなら、全ての生物を氷づけにしてしまう氷河期も地球の意志だし、火山の爆発によって焼き尽くしてしまうのも自然の意志である。それほど地球や自然に従順でいたいのなら、氷河期も裸で暮らすことをすすめたい。その時、エコロジストたちは石油を燃やして暖をとる人々に対して地球に優しくないと批難するのだろうか。別にロジックで遊んでいるわけではない。僕だって酸性雨はまっぴらだし、汚染された食物を食べて早死にしたくない。しかしそれをエコロジーとは言わないし、地球に優しくとかも言わない。ただ、自分がかわいいから、頭の悪い科学技術の利用は止めてもらいたいと思うだけである。もっと直接的な表現を使えば、自然の破壊は、自分が困らない程度に適当にやってもらいたいと思うだけだ。排ガスを心配してポルシェを捨てたり、森林を守るために紙を節約して『ロッキング・オン』のページ数を半分にしたりはしない。

これまでのライヴ・エイドでも、反核でも、南アの人種差別批難でも、何でもそうだっ

た。全ての手口は一緒である。事実の持つ本当のリアリティを捨て去り、何だか実態のないお題目、それは常に道徳的なキャンペーンなのだが、そうしたものにスリ替えられ、結局ウヤムヤにされていく。ロックは、そうした嘘っぱちのキャンペーンのお先棒をずっとかついできた。

飢えた子供を救うののどこが悪い、核に反対することのどこが悪い、環境破壊に反対することのどこが悪い、頭の悪い善意の人々から何百回も言われた言葉である。悪いんだよ、お前の頭と同じくらい悪いんだよ。

レッド・ホット・チリ・ペッパーズは最新作で「俺たちにはCDがある。テープがある。そしてパブリック・エナミーがある」と歌っている。ラップ・シーンのみならず、ポップ・ミュージック・シーンの中でいかにPEが特別な場所に居るかを象徴する言葉だ。

チャックD自身が語っているようにPEの歌詞は、黒人に向けての教育的で直接的な言葉に満ちている。変な言い方かもしれないが、お題目としての人種差別反対なんて歌わない。それより昨日殺された友人や、クラック中毒の兄弟のことが問題なのである。お題目としての人種差別など叫んでいるヒマはないのだ。まさに半径5メートル以内の問題で忙しいのだ。これはPEに限らず、優れたラップ・アーティスト全体に言えることだ。英語

は全く理解できない情けない洋楽ロックの評論家だが、最近の新譜で興奮するものの多くがラップのレコードである。言葉がわからないにもかかわらず、ラップは、殆どのロックより、音楽的にエモーショナルであり、本来ロックの最大の魅力であった直接性に満ちている。

最初ラップが登場した時、その方法論的な大胆さに感動した。久しくなかったポップ・ミュージックのスタイルとしてのイノベーションだと思った、そしていくつかのアーティストの作品にのめり込んだ。しかしたいていのラップ・レコードは、最初の30秒は面白くてもすぐにその単調さに飽きてしまい、退屈してしまった。ひょっとすると言葉がわからない限りラップを本当に楽しむことは不可能なのかもしれないと思ったこともある。しかし今やラップは、そのビートとメロディによって他のポップ・ミュージックを圧倒している。

言うまでもなく、ラップはまず言葉があった音楽だ。しかもそれはストリート・レベルの直接的なメッセージであった。それをいかに強く、簡単に、そしてダイレクトに伝えるかという工夫がラップの出発点であった。まさに半径5メートル以内のリアリティと半径5メートルのコミュニケーションである。それが最終的に地球規模のメガ・セールスへとつながっていった。ポップ・ミュージックが拡大していく基本的な公式である。

CamScannerでスキャン

今のロックに半径5メートルのリアリティを発見するのはなかなか困難である。別に今のロックが歌詞の中で、エコロジーや環境問題をテーマにしているわけではない。しかし、何が直接的なテーマであり得るか発見できにくくなっている。誠実なアーティストたちは、むしろより文学的で、観念的なテーマへと向かっているようだ。より直接的で具体的な言葉で埋め尽くされているラップと好対照である。確かに今でもロックは優れた作品を生み続けてはいるが、ポップ・ミュージックが基本とする直接性、具体性がもたらすエモーションは希薄になってしまった。別に僕らやロック・ミュージシャンにとっての半径5メートル以内のリアリティがなくなったわけではないのだが、それを歌う言葉と発想を持てないでいるのである。こうしたロックの直接性の喪失と、倫理的、道徳的なテーマへの揺れ戻しは決して無関係ではない。

ＰＥの最新作は殆ど聴く者をねじふせる迫力に満ちている。聴いているだけで高揚してくる。こうしたアジテーション効果はロックの最大の属性であった。ある意味でＰＥは今、最もロック的なるものなのだろう。ラップは、単に最新型のポップ・ミュージックではない。我々に対し、ロックが絶対的な基本とする半径5メートル以内のリアリティ、直接性を改めて突きつめてみせた挑戦状でもあるのだ。

（ロッキング・オン92年1月号）

ぎりぎりのところで踏みとどまってみせたスプリングスティーンの傑作

——『HUMAN TOUCH』と『LUCKY TOWN』はなぜ二枚組ではなく、一枚ずつ発表されたのか

『ボーン・イン・ザ・USA』から8年、『トンネル・オブ・ラヴ』から5年のインターバルをもって2枚同時発売という形で出された『ヒューマン・タッチ』と『ラッキー・タウン』は明らかに違う内容を持ったアルバムである。その2枚同時発売というスタイルは、少し前に出たガンズンの『ユーズ・ユア・イリュージョン』を連想させ、本来2枚組で出されるはずのものが戦略上、1枚ごとに分けられたような印象を与えるが、決してそんなことはない。ライナーやレヴューを読むとアルバムごとの区別がつきにくいという評価ばかりだが、これはどう聴いても全く別の作品である。どうして皆はそれに気づかないのだろう。

この2枚の作品を手にした時、僕は殆どの人と同じように『ヒューマン・タッチ』→『ラ

CamScannerでスキャン

ッキー・タウン』の順で聴いていった。『ヒューマン・タッチ』を聴き終えた時、僕の持った感想は、批判すべき作品ではないが、停滞を余儀なくされたスプリングスティーンの苦しさがどうしても感じられるし、やはりEストリート・バンドは解散すべきではなかったし、ジェフ・ポーカロなど使うべきではなかった、といったネガティヴなものばかりであった。しかし、そうした消極的な感想は『ラッキー・タウン』を聴いた時、殆ど消え去り、今度は非常に高揚した、いわゆるスプリングスティーン・ハイ（凄い造語）の状態になったのである。世間的な今回のアルバムに対する評価を見ると、こうした感想を持ったのは僕だけのようなので「おかしいんじゃネェの」と言われても仕方がないのかもしれないが、僕から言わせてもらえれば、この差に気づかない方がおかしいのである。

2枚のアルバムは制作工程的にも全く別のものである。『ヒューマン・タッチ』（だいたいタイトルが良くない）は、ロスのスタジオを転々としながら、スタジオ・ミュージシャンを曲ごとに集め、かなり長い時間をかけて作られたアルバムである。それに対し『ラッキー・タウン』は『ヒューマン・タッチ』完成後に構想が生まれ、非常に短期間で自宅にあるスタジオにおいて録音されたものだ。メンバーも固定され、殆どバンド状態でレコーディングされたものと思われる。『ヒューマン・タッチ』の今風に加工されているものの、どこかノッペリしている音に対し『ラッキー・タウン』でのサウンドは、シンプルではあ

CamScannerでスキャン

るが本来スプリングスティーンが最大の武器としているエモーショナルな高揚感に満ちている。メロディの抜けも全く違う。どうしてこれがわからないのだろう。

資料によるとスプリングスティーンは『ラッキー・タウン』の構想を『ヒューマン・タッチ』を作りあげていく過程で思いついたとなっている。これを僕なりの表現と文脈で書かせてもらえれば〝『ヒューマン・タッチ』を作ることによって自らの傷の治療を終えることができたスプリングスティーンは、本来のスタイルである『ラッキー・タウン』を作れるような状態になれた〟のである。ではスプリングスティーンが治療しなければならなかった傷とは何であったのだろう。

『ボーン・イン・ザ・USA』が発表される以前からスプリングスティーンは十分にスーパースターであった。しかし、あのアルバム以降、彼はマドンナやマイケル・ジャクソン並か、或いはそれ以上の破格のスーパースターの場所へ追いつめられていった。「僕のレコードは前から500万枚売れていた。だけど道を歩くことはできた。それが1千万を超えると道を歩けなくなり、世界は変わってしまった」と彼自身が語っているようにあのアルバムは彼のポジションを変えた。彼は、これまで誰も体験したことのない場所へ行かなければならなかったのだ。彼のようなシリアスな表現者が1千万枚以上のセールスを記録することはなかった。マドンナやマイケル・ジャクソンにとってイメージは消費されるものであ

CamScannerでスキャン

り、誤解ですら正解であり得るところで自分の表現を作りあげてきた。いくらレコードが売れイメージが消費されようと、個人としてのマドンナやマイケル・ジャクソンには逃げ場がある。しかしシリアスに自分を歌い、イメージよりもリアリズムを根拠にするスプリングスティーンにとって誤解は正解でないし、個人としての逃げ場はない。あえて似た存在を捜すとするならジョン・レノンだが、ソロになってからの彼の作品は1千万枚を超えるセールスは記録していない。

500万枚から1千万枚になったことから生まれた誤解の最大のものは、愛国歌としての〝ボーン・イン・ザ・USA〟である。ベトナム戦争で黄色人種を国のために殺し、国に帰ってきたら職も何もなかった兄を歌ったこのナンバーは、まぎれもなく暗く重いアメリカ批判である。こんなアメリカに生まれてしまった！という苦い叫びである。それがいつの間にか、彼が最大の敵と考えていたであろうレーガンの演説に引用され、ナショナリズムを盛りあげる道具として消費されていく。これは彼にとって誤解というレベルを超えた敗北感を与えたはずだ。コンサートで何万人もの聴衆が「ボーン・イン・ザ・USA」と叫び、こぶしを振りあげる中で、自分の苦いメッセージがどれだけ伝わっているか、彼は絶対に不安だったはずだ。そして、自分はいったいここで何をやっているのだろう、という焦燥感にとらわれたはずである。では何故、あの曲は誤解されたのだろう、理由は簡単である。

聴く側が誤解したかったのである。言葉がわかるのなら、あのシンプルな歌詞を愛国的なニュアンスで解釈するのは、殆ど不可能である。はなから言葉を聴く気はなく、あのよく出来たフレーズで盛りあがりたかっただけなのである。そして、もっと酷なことを言えば、そうした誤解を許すスキがあの曲にはあったのだ。というか、そのスキこそがスプリングスティーンのコマーシャリズムであり、魅力でもあるのだ。でなければ1千万枚以上のセールスは彼のようなタイプのミュージシャンには無理である。そして当然のこと、スプリングスティーンはそれに気づくだけの自己批評能力があり、それに対する自分なりの答えを出さない限り次の作品を作れない誠実さの持ち主である。〝ボーン・イン・ザ・ＵＳＡ〟の成功は、彼に自分の表現活動の基本を変えさせる危機を招いてしまった。

もうひとつの傷は、言うまでもなく離婚である。あのモデルとの結婚は、殆どのファンが予想したように短期間で破局を迎えた。結婚が発表された時、スプリングスティーンも人の子だったのだ、と笑ってしまったが、本人は無論真剣だったのだろう。しかし残念ながら事態は予想通り推移し、ハリウッド的な結婚はハリウッド的な破局へと進んでしまった。はっきり言って、あまりみっともいいものではなかった。愛をテーマとするシンガーは、自らの愛の結末にも決着をつける歌を歌わなくてはならない。

世間的にはスーパースターとしての地位を上りつめたスプリングスティーンは、実は表

現者としては完全に袋小路へ追いつめられていたのである。Eストリート・バンドの解散、コンサート活動の中止、アルバム制作の長い空白、全ては必然と言える。

アルバム『ヒューマン・タッチ』はタイトル・ナンバーの切実な呼びかけで始まる。これはタイトル通り、とにかく自分には人のぬくもりが欲しいのだ、と繰り返し歌うナンバーである。どんな答えも役に立たない時、お前だって人のぬくもりが欲しいはずだ、俺だってそうなんだ、という歌詞は彼の正直な気持だろう。そしてハリウッド的恋愛の破綻をテーマにした〝57チャンネルズ〜〟。これはダンプカー一杯の札束を持ってハリウッドに大邸宅をかまえた男の歌である。女が欲しがるので衛星放送を買ってはみたけれど、57チャンネルもあっても観るものは何もない。女はそのうちに出ていってしまい、まるで何も観るべきもののなかった衛星放送みたいな愛だったという内容である。〝グロリアズ・アイズ〟はメッキのはげてしまったヒーローの歌。昔の自分は君のヒーローだったが、今はただのメッキがはがれてしまった男でしかない、という歌である。〝ロール・オブ・ザ・ダイス〟はただひたすら負け続けるギャンブラーが主人公。〝リアル・ワールド〟は何も信じるもののなくなった男が「答えを見つけたい、助けを求めたい、怯えながら逃げるのに疲れた」と叫び、本当の世界へ逃げようと訴える。そして〝ザ・ロング・グッドバイ〟では、自分は長く働きすぎたので、もうこの町から出ていくという決意が歌われている。ラスト・ナ

ンバーの〝ボニー・ボーイ〟は非常に切ない。ボニー・ボーイよ自分を乗せて駆け抜けていってくれという、オープニング・ナンバーと対をなす切実な呼びかけでアルバムは終わる。

果たしてスプリングスティーンは新作でちゃんと自らの傷と向かい合い、それを歌ってくれているのだろうか、というファンの不安に正面から応えた力作である。社会的テーマはなく、殆ど自分自身についての歌だ、それも過酷なほど自分を追い込んで、可能な限り嘘のないように作品は作られている。だからファンとしては批判する気にはなれない。しかし、このアルバムには彼の最大の魅力である独特な高揚感はないし、聴いた後のカタルシスもない。

前にも書いたことがあるが、スプリングスティーンの表現における最も重要な属性は約束された救済である。いくら不幸な状況や関係が歌われていたとしても、それにはたいていの場合、それなりの救済が用意されていて、我々はそこで安心し、カタルシスを得るのである。彼の歌の得意のパターンで〝過去もの〟がある。過去の困難や不幸を今の状況から振り返るという方法である。典型は〝ザ・リヴァー〟である。あの歌の主人公の現在も確かに幸福ではないが、困難や苦い思い出が過去のものになっていて美化されている一点において、あの歌は聴く者をいい気持にさせてくれるのだ。つまり、不幸や困難を〝後にした感覚〟こそがスプリングスティーンの魅力なのである。ところが『ヒューマン・タッ

ナ」において困難や苦痛は過去のものになっていない。あくまでも現在進行形の苦痛でしかなく、救済は用意されず、それを求める生々しい叫びがあるだけだ。そのためにこのレコードにはカタルシスはないのである。

２枚目のアルバム『ラッキー・タウン』のオープニング・ナンバーは〝ベター・デイズ〟である。

俺はまるで生ける屍で
ただ時の流れ去る音に耳を傾けていた
人生が始まるのを待っていたのに
いつのまにかすべては終わっていた
明日が始まるのを待つことに疲れた
あの角を曲がって汽車がやってくるのを
待つことに疲れた
でも今、俺は新しいスーツを着て、
一本の赤いバラの花を持っている

会いに行くことができる
友だちと呼べる女がいる

有り余るほどの暇と富があるからといって
悲劇だとは限らない
でも、自分の殻に閉じこもり
人と関わることのできない人生は悲しい
誰にだって自分を哀れみ
心を石にしてしまう理由がある
今夜俺は地獄から抜け出し
天国へ近づいているような気がする
自分の家に帰りつつあるような気がする

ようやくよくなってきた／よくなってきた、本当だ
ようやくよくなってきた
そう、昔よりもずっといい

CamScannerでスキャン

これが『ヒューマン・タッチ』を作ることによって、ようやく治療を終えることのできたスプリングスティーンの最初の一歩である。初めに書いたように、音もメロディもこのアルバムでは全く違い、高揚感を回復している。明らかに彼は、苦痛と困難を後にすることができたのである。苦しみは過去の事実として対象化されたのだ。『ヒューマン・タッチ』の過酷なテーマに正面から向き合い、正直な叫び声をあげることでスプリングスティーンは、とりあえず自分を救済したのだ。アルバム『ラッキー・タウン』で歌われているのは一貫して、不幸と苦痛を〝後にした〟感覚である。

〝ラッキー・タウン〟。アルバム・タイトルナンバーである。勝利を収めたこともあったけれど、それは本当は敗北だった。俺の手には泥がついているけれど、新しい家を建てるんだ。だからラッキー・タウンへ行こう。そうすればこんなブルースなんかなくなる。という歌詞の中でのブルースは、言うまでもないことだが悲しい歌としてのブルースとスプリングスティーン自身のことを指している。3曲目〝ローカル・ヒーロー〟では、より明確にスプリングスティーンの回復が示されている。仕事を上手にこなし、宗教や作り話を信じるふりをしたら、ヒーローを待望している連中から祭りあげられ「ボス」にされた。ローカル・ヒーローになり、王様になり、教皇にされたあげく、最後には絞首刑のロープが持ってこられた。やはりここで出てくる「ボス」もダブル・ミーニングである。この歌が

優れているのは、そうしたローカル・ヒーローの伝説を食堂の女店員が語るというスタイルになっているところだ。そして、その女店員はそういうローカル・ヒーローが、しばらくこの町に住んでいたと、完全に過去形で語るのである。『ヒューマン・タッチ』での一人称の苦しみが現在進行形で歌われる息苦しさと比べ、この歌は格段に詩的に完成度が高く風通しがいい。これこそが本来のスプリングスティーンが持つ詩の魅力である。

スプリングスティーンは古典的なロックンロールのスタイルの中に、ほどよい詩的な高級感と強力なリリシズムを導入し成功したアーティストである。それがべたべたした情緒や、単純な高揚感だけの代物にならず、非常に優れたロックンロールとして成立してきたのは、今まで書いてきたように、独特のカタルシスをもたらす〝不幸を後にした感覚〟と、そうした歌詞のリアリズムを支える彼自身の私生活をひっくるめた上でのスター性があったからだ。しかし、そうしたスプリングスティーンらしさを持ち続けるのは非常につらいことだろう。地味なアコースティック・アルバムを一定のペースで出すようになったのも、彼なりに自分の中でバランスを取るようにしているからだろう。しかし今回、いちばんアーティストとして苦しい時期に、彼は自らのロックンロール・スターとしての場所を引き受けアーティストとしても踏みとどまり、コマーシャルな作品を作ってみせてくれた。ま

さにそれを古典的なる誠実さによって彼はなし遂げたわけだ。今やこうしたストーリー性を維持しつつメガ・スターであり続けている人はいない。そうした意味でも古典的な音楽評論家としては、この作品を高く評価したい。

（ロッキング・オン92年6月号）

CamScannerでスキャン

だから言ったんだよ！ジミー・ペイジは不滅だって

——カヴァ・ペジ人気が長島人気でもいいじゃないか

初登場1位である。あのレニー・クラヴィッツを全英チャートの1位から1週間で引きずり落とすものがカヴァーデイル・ペイジだとは一体誰が想像しただろうか。しかも翌週でもまだ4位である。つまりオールド・ファンが一時的にレコード屋に殺到したためのチャート・アクションではなく、本当に売れているのだ。アメリカでもバカ売れ、日本でもバカ売れ、まるでツェッペリンかホワイトスネイクが再結成されたような騒ぎである。

今更説明するまでもなく、このプロジェクトに至るまでの2人は地味であった、というか落ち込んでいたと言った方がいいかもしれない。ツェッペリン解散後、人生の目的を失っていたジミー・ペイジは、一時ヘロイン中毒状態だったという話もある。ようやくやる気を起こして始めたソロ・プロジェクトやファームもパッとせず、ツェッペリンのCDボックスの監修者として取材を受ける日々を過ごしていた。

一方デヴィッド・カヴァーデイルは魂を売ってまで得たアメリカでの成功を心底エンジョイすることができず傷心の日々を過ごしていた。マッチョなイメージと迎合的なメロディ・ライン。裸の女がひたすら腰を振るビデオ・クリップと大仰なアレンジ。そうしたもので彼はセックス・シンボルとしての地位とメガ・セールスを手にした。そしてモデルとの結婚というロック・スターの定食コースを歩みながら、どうも落ちつかなかったようである。結局、バンド活動の破綻と離婚のダブル・パンチですっかりやる気を失ってしまっていた。そんな2人が何故、突然こうしたプロジェクトで盛りあがってしまったのか。

ハードロック・ファンならよく知っていることだが、ツェッペリンとホワイトスネイクには因縁がある。というか、ロバート・プラントとデヴィッド・カヴァーデイルは非常に仲が悪かった。売り言葉に買い言葉。「WSなんぞはLZの物真似だ」「LZこそブルースからのかっぱらいだ」などとメディアを通じてののしり合うほどの仲であった。ひょっとするとジミー・ペイジはLZ再結成をひたすら拒み続けるロバート・プラントへのツラ当てでデヴィッド・カヴァーデイルを選んだのだろうか。まあ、その辺のことはよくわからないが、過去のことを考えると不思議な組み合わせではある。

とにかく2人は新しいプロジェクトのために91年の3月ニューヨークで会った。そこから始まったわけだから実際の作品が出来あがるまでかなりの時間がかかった作業だったと

言える。
僕は基本的にジミー・ペイジへの興味からこのプロジェクトを捉えるわけだが、一番興味深かったのは、LZ解散後、初めてLZの方法論を大幅にジミー・ペイジが使ったことである。ソロでもファームでも禁じ手として封じられていたツェッペリン・スタイル。曲作り、アレンジ、リフ、そうしたものがこのプロジェクトでは全開になっている。日本盤のライナーでは、その理由をようやくツェッペリンの抑圧から彼が解放されたためだと僕は書いた。しかし、今もう一度考えてみると、もっと単純な理由のような気がする。ソロ・ツアーでは決してツェッペリン・ナンバーを演ろうとしなかったロバート・プラントに対しジミー・ペイジはもっとお気楽であった。ソロ・ツアーでも演ったし、91年の5月にはポイズンのコンサートに乱入し、デヴィカヴァに何と〝ステアウェイ・トゥ・ヘヴン〟を歌わせてしまうという能天気さであった。およそ抑圧など存在していないようである。では何故にこれまで演らなかったのか。それは演りようがなかったのである。映画のサントラではLZは演れないし、ポール・ロジャースのヴォーカル・スタイルに〝アキレス・ラスト・スタンド〟のリフは絶対に似合わない。演ろうにも演れなかったのである。ところがデヴィカヴァ相手だとこのツェッペリン・スタイルが有効に機能するのだ。そのため、このプロジェクトではジミー・ペイジはツェッペリンできたのである。

果たしてこのプロジェクト、これからどうなるのだろう。とりあえずはこのセールス的な成功で本人たちは機嫌がいいはずである。本誌の取材も来月辺り受けてくれそうな気配もある。となると、今度はツアーである。もしもツアーに出ることになれば、これは相当期待できるだろう。とりあえずは『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』のアウト・テイク集状態のアルバムだが、人前で演奏することにより絶対に楽曲もバンドもシェイプ・アップしていくはずだ。そして次の作品にそれがつながってくるだろう。まずはライヴである。楽しみのような、恐いような、複雑な心境だ。

（ロッキング・オン93年6月号）

ツェッペリン、遂に再結成!!

――あの唯一無比のグルーヴは果たして90年代に再現されたのか!?

とりあえずはペイジ・プラントというクレジットにはなっているが、実質的にレッド・ツェッペリンの再結成と言っていいだろう。これが恒常的なプロジェクトになるのか、この後の展開がどうなるのか、現在原稿を書いている段階では不明である。その辺のことは、この原稿を書いているのとほぼ同時期に行なわれているインタヴューの方を読んでもらいたい。しかし、それにしても14年振りの再結成である。音楽評論家としてツェッペリンを看板にして仕事をしてきた僕としては、それなりに盛りあがってしかるべき事件なのだが、正直言って複雑な心境である。

今、僕の手許にあるのは、3曲の新曲を含めた14曲入りCDの音源、いくつかのインタヴュー、そしてMTVでオンエアされたビデオの短いダイジェストである。十分とは言えないにしても、今回のプロジェクトの実質を判断するにはそれなりの材料がそろっているわけだ。つまり、これだけで判断しても、今回のプロジェクトの全体像を見誤るということ

とはないだろう。この後、新たな材料が出現して評価が基底からひっくり返るということはないはずだ。

すでに知られているように、このプロジェクトは、MTVが企画した特別プログラムがきっかけになっている。何度も持ちあがった再結成ばなしに、これまで重い腰をあげなかった2人が、何故か今回は真面目にとり組んだ。ただツェッペリン・ナンバーを演奏するだけでなく、新曲にもとり組み、旧譜を新しい解釈で演奏している。時間と金が十分にかけられた、非常に真面目で真剣なプロジェクトと言えるだろう。いわゆる代表的なヒット・ナンバーは取りあげられていないが、ツェッペリン・ファンなら納得できる聴きごたえのある曲がピック・アップされている。ソロ活動もあまりパッとしないし、金もないから、ここらで一発ツェッペリンでもやるか、という感じは一切ない。というか、そう思われることだけは絶対に避けたい、という本人たちの決意が痛いほど伝わってくる音作りである。

70年代ロックが再評価される中で、特にツェッペリンに対する評価は高い。ストーンズやビートルズ、あるいはジミヘンといったアーティストと同じようにロックのスタンダードとして定着したと言っていいだろう。その理由は当然のこと数多くあるが、最大のものは彼ら独自のグルーヴである。そして、僕が再結成で最も重視したかったのもそのグルーヴであった。黒人音楽のグルーヴとも、いわゆる古典的な白人ハードロック・バンドのグ

CamScannerでスキャン

ルーヴとも異なる、まさにツェッペリンしか持ち得ない独自のグルーヴこそ、彼らの最大の魅力である。それを支えていたのは一種リード・ドラムと言っていいようなボンゾのドラミングと、ジミー・ペイジの天才的なリフのアイデアであった。彼らの代表曲としてよく知られ、今回のプロジェクトでも演奏された〝カシミール〟など、そうしたツェッペリン・グルーヴの奇蹟が生み出した傑作と言える。およそポップとは言いがたいメロディを持ったこのナンバーが聴く者に何とも形容しがたい高揚感を与えるのは、あのメロとの整合感を一切無視したような強引なリフがもたらすグルーヴである。『聖なる館』以降確立した、ギターとドラムのフレーズが一体化したリフのスタイルはツェッペリン以外の誰もが到達し得ない境地であった。ただ、そのリフが有効に機能するのは、当然のことそれを支えるグルーヴがあってこそだ。今回のプロジェクトには、残念ながらそれが感じられないのである。

今回のプロジェクトの特徴は、過去のナンバーに対し、新たな解釈が加えられているところだ。ストリングスやモロッコのミュージシャンによってツェッペリンのクラシックは新しいスタイルを与えられている。言うまでもなく、それは手間のかけられた作業であり、どのアプローチもシリアスなものだ。ただそこで行なわれているのは、新しい解釈であって、グルーヴの再現ではない。確かに新しい色彩がツェッペリン・ナンバーに与えられ、

それはそれで新鮮ではあるが、それは違うのである。何故ツェッペリンは90年代に生き残ったのか。それは彼らの持つグルーヴが時代を超えた普遍性を持っていたからだ。ビートルズにしろストーンズにしろ、そしてジミヘンにしろ同じである。それが90年代に再現される意味があるとするならば、やはりそのグルーヴを忠実に再現することだけだろう。例えば〝アキレス・ラスト・スタンド〟。僕らはこの曲の90年代的解釈をあまり聴きたいとは思わない。というか、新たなアレンジ、或いは他のアーティストによるカヴァーといったものを許さないところに、この曲を代表にアルバム『プレゼンス』の楽曲は存在している。そして、だからこそツェッペリンは90年代にも風化することなく作品が生き残れたのである。もしもツェッペリンの90年代的展開があるのなら、それは新しい楽曲と、新しいスタイルの開発によってしか実現しないのである。

イーグルスの再結成ツアーのオープニング・ナンバーが〝ホテル・カリフォルニア〟であるのは有名な話だ。あまりの予定調和、あまりの迎合主義という見方もあるかもしれないが、僕は正しいと思う。というか、再結成に意味があるとするなら、まさにそういう予定調和と迎合主義をどこまで貫くことができるかということではないか。

ペイジ・プラントのアルバムは2人が自分たちのキャリアと正面から向き合い、誠実な態度で完成させた作品だ。参加ミュージシャンのツェッペリン・ナンバーに向かう姿勢も

真摯なものだ。しかし、誠実で真摯であることによって、ひょっとして本来のグルーヴに対し背を向けてしまっているのではないだろうか。コンサートが楽しみだ。

（ロッキング・オン94年12月号）

ロックはどうして時代から逃れられないのか

知っている人も多いと思うが『ビートUK』というイギリスのチャートを毎週紹介する番組がある。東京の場合、金曜の深夜にオンエアされていて、僕は毎週ビデオに録って観ている。英語のテロップが面倒なの以外は非常にいい番組で、仕事の貴重な情報源としても活用している。しかし、この1年くらい番組のチャートに登場するイギリスのアーティストの曲に対し、どこか物足りなさを覚えることが多くなってきた。当初は、何か若いバンドはアメリカの方が活きがいいな、といった程度のぼんやりとした印象だったのだが、そのうち、ひょっとするとこれはもっと別の構造的な問題があるのでは、と思うようになってきたのである。

去年のペイヴメントのコンサートは何かとっ散らかったものだった。メンバーはステージをフラフラと歩き回り、段取りがあるんだかないんだかよくわからないまま曲が始まり、途中から異様にハイ・テンションになり、エンディングは限りなくいい加減というパター

CamScannerでスキャン

ンの繰り返しだった。ロラパルーザでさんざんアメリカを回った後だけに、それなりに煮つめられたステージになっているのかと思ったら、全く逆であった。前回来日時の、ロック優等生とも言える洗練されたパフォーマンスと比較すると、別のバンドと言っていいくらいである。しかし、何曲か聴いていくうちに、そのとっ散らかったステージが、彼らなりの洗練であり、時代と正面から向き合った結果であることが見えてくる。こういうスタイルしかないのだ。あのヒップ・ホップ・アーティストの限りなく直接的なステージングに対抗するのなら、一度ロックの古典的なスタイルを解体してみせるよりしょうがない。そこでどう次のスタイルを作ってみせるかトライするよりしょうがない。ビースティーズやレッチリ、そしてスマパンまで、今まっとうなアメリカのロック・バンドは、そうしたテーマに向き合わずにはいられない。現在アメリカのシリアスなロック・バンドで、それこそストーンズやツェッペリンといった古典的なロック・バンドのライヴ・パフォーマンスを踏襲している人間は殆どいない。スマッシング・パンプキンズの、あのヘヴィ・メタルなサウンドが、何故に殆ど動かない奇妙なたたずまいの中から叩き出されるのか、それは不機嫌男ビリー・コーガン固有の問題ではなく、ロックという表現が96年の現在、普遍的に向き合っているテーマなのである。

CamScannerでスキャン

僕が若いイギリスのロック・バンドに対しどこか物足りなさを覚えるのは、きっと彼らの持つ古典的なロックに対する信仰に近い楽観主義が原因なのだろう。例えばオアシスという非常に高性能なロック・バンドがいる。彼らの才能は誰もが認めるものであり、それは全世界的な成功という結果が証明している。彼らのライヴを観て、このバンドには華がないという間抜けな評を書いたアホな日本人ライターがいたが、そんな奴がいるから日本ではいつになってもメガ・ブレイクしないのかもしれない。しかし、僕はそんな彼らの中にも現在のイギリスの若いバンドの持つ保守性のようなものを感じてしまう。ひょっとするとロックというスタイル自体が存在を問われているのでは、という危機感からくる時代性、ペイヴメントがステージでじたばたしてみせた危機感、それが伝わってこないのだ。これはオアシスの問題ではなく、ヒップ・ホップとグランジとの対決を不可避的に強いられているアメリカのバンドと、一種ロック村で自己完結しているイギリスとの構造的な差なのではないか。そして、その差はかなり決定的なことなのではないか、徐々にそんな気がしてきたのである。

果たして、こういう例でわかってもらえるかどうか不安であるが、70年代、いわゆるニュー・ソウル・ムーヴメントと呼ばれるものが起きた。モータウンのスティーヴィー・ワ

ンダー、マーヴィン・ゲイ、あるいはノーマン・ホイットフィールドといった巨人たちが中心になって、それまでのブラック・ミュージックとは異なる新しい音のスタイルを作りあげたのである。明らかにロックの影響の下に起きたそのムーヴメントは、これまで考えられなかった10分を超えるテンプテーションズの楽曲を生み、マーヴィン・ゲイの社会的メッセージを持った歌詞を生み、踊れないスティーヴィー・ワンダーのナンバーまで生んだのである。それは巨大な動きとなり、ブラック・ミュージック全体に広がった。言うまでもなくこの動きの中心となったミュージシャンは、60年代のR&Bのゴールデン・エイジを築きあげた人たちであった。言わば自分たちが完成させたスタイルを陳腐化させかねない新しいスタイルに誰よりも積極的であったのが彼らであったというのは興味深い。そして、一番重要なのが、このニュー・ソウルが一過性のスタイルとしての流行ではなく、ブラック・ミュージック全体の構造的な変化をもたらしたということなのである。個々のブラック・ミュージックの表現者にとって、その新しいスタイルが好ましいものか、そうでないかは関係なく、どうしても向かい合わざるを得ないものであった。実際ニュー・ソウル登場以降、ブラック・ミュージックは大きく変わっていく。では、レイ・チャールズはどうなのだ、彼はニュー・ソウルもへったくれもなく生き残り、偉大ではないか、という意見もあるかもしれない。確かにそうかもしれない。しかし彼はポップ・ミュージック

史の登場人物でしかなく、偉大ではあるが前線の現役の兵士ではなかった。

ヒップ・ホップという表現はポップ・ミュージック・シーンに必然性を持って登場した偉大な発明品である。あの表現がなければブラック・ミュージックは時代的なリアリティをキープできなかったかもしれない。もはや他のスタイルではアメリカの黒人の現実に対し直接的に斬り込むことは不可能だっただろう。その力のある表現スタイルは単なる音楽としてのスタイルだけでなく、ファッションからパフォーマンスの在り方まで変えてしまった。ポップ・ミュージックにかかわっていく以上、その最先端に位置し、最もパワーを持つスタイルは無視できないし、ましてそれがポップ・ミュージックの根底のスタイル変化を強いるものであれば、余計そうである。そこで「関係ねえや」となった瞬間にポップ・ミュージックの当事者でなくなってしまうのだ。僕にとってのポップ・ミュージック、或いはロックは、あくまで時代と向き合ったものでなくては意味がないし、時代的必然の中にしか大衆音楽の存在意味はない。言うまでもないことだが、それはヒップ・ホップのスタイルを真似るということではない。むしろそれは茶番であったりする場合の方が多い。積極的に否定してみせることもひとつの姿勢であろう。しかし、あのヒップ・ホップの重いビートとあまりに直接的な歌詞に対し、僕がミュージシャンであったなら、70年代回帰やブリット・ポップのスタイルで闘おうという気にはなれない。

CamScannerでスキャン

グランジはヒップ・ホップほどポップ・ミュージック全体を変えてしまう巨大ムーヴメントにはならなかった。しかし、グランジ以降の若いミュージシャンにとって、もうこれ以上ロックに歌うべきテーマはあるのか、という踏み絵をつきつけたのは確かである。限りなく重い絶望を自らの命と引き換えに歌われた後、その絶望を歌い継ぐのは非常に困難である。どんな頼りないものであれ、次は希望をおずおずとでも歌っていくしかない。というかニヒリズムを常に繰り延べていくのではポップ・ミュージックとして成立しないことは明らかである。多くのシリアスな若いロック・ミュージシャンはそのテーマと無理矢理にでも向かい合わざるを得ない。それはカート・コバーンとの対決ではなく、カート・コバーンが誰よりもシリアスに体現していた時代の気分との不可避的な対決なのである。それはポップ・ミュージックにかかわるものなら逃げることのできないテーマだ。例えば、あの少年ベン・リーのフォーキーなたたずまいは、ベン・リー固有のスタイルであると同時に、まぎれもなく彼の才能が、ポップ・ミュージックの時代的必然性の中からつむぎ出したものなのである。だから強力なリアリティを放つのである。彼がグランド・ロイヤルというステージから出現したのも偶然ではないのだ。

ポップ・ミュージック、あるいはロックから時代との緊張関係を取ってしまったら、それは僕にとって単なる趣味の音楽でしかない。僕にとってロックや、他のポップ表現は、

自分がこの時代に生きていく上での呼吸装置なのである。その中でもロックは最も自分に適した呼吸装置であった。優れたロックは、他の何よりも的確に時代のビートを刻み、僕の息苦しい日常の呼吸を楽にしてくれた。しかし、その一番親しんだ呼吸装置であるイギリスのロックが部屋のCDプレイヤーに置かれることが最近は少ない。ヒップ・ポップやアメリカの若いバンドの方が明らかに多いのだ。極東の音楽評論家が悩んだところで仕方のないことだが、今イギリスのロックは大きな構造的な曲がり角に立っているのではないか。

（ロッキング・オン96年6月号）

プロディジーの摩擦係数の高さはとても気持ちがいい

——時期はずれの『フォレスト・ガンプ』批判とテクノの時代性

何やら間の抜けた時期に間の抜けたものを素材にして申し訳ないが、たまたまビデオで観てしまい、やたら腹が立ったので書かせてもらいたい。映画として、それなりに良く出来ているだけタチが悪いと思うのだ『フォレスト・ガンプ』は。同質のタチの悪さを持つ『スピリッツ』に連載している『いいひと。』は別にアカデミー賞を独占しないし、漫画としてもB級なんでどうでもいいが『フォレスト・ガンプ』は許せん。

ストーリーは誰でも知ってると思うが、知的な障害を持つ主人公が超人的な運動能力によってアメリカの英雄となり、最後には経済的なサクセスも手に入れるという話である。所詮、おとぎ話であり、その御都合主義的なストーリーに文句をつけても意味がないような、たわいもない話である。トム・ハンクスは嫌味なほど上手いし、ロバート・ゼメキスの演出もいつものように手堅く、スマートである。しかし、僕はこの映画を貫く、イノセ

ントこそ正義であり、善意は最後に勝利するという発想と根性が嫌いである。

主人公のガンプには恋人がいる。幼年期の唯一の理解者であったのだが、大人になるにつれガンプのイノセントを受けとめることができずに彼から離れていく。ガンプから離れ人生を踏みはずしていくのだ。ミュージシャンになりたいという妄想にとりつかれ故郷を出ていくが、結局はストリップ・バーで働くことになる。ミュージシャンになる夢に挫折すると今度は反戦活動をやっているヒッピー・グループに参加し、反戦集会でたまたまそこにまぎれ込んだベトナム戦争の英雄となったガンプと再会することになったりする。つまりガンプのイノセントの影として恋人は存在し続けることになるのだ。その対立の構造が一番クリアに描かれているのが、再会の場となる反戦集会の場面である。ベトナム戦争に出征したガンプは、地獄のような戦場で戦い、限りないイノセントと破格な運動能力によって全滅に近い自分の部隊から何人もの兵士を助け出す。その功績により勲章を得て帰国する。その時、たまたま彼は反戦集会にまぎれ込んでしまう。そこで彼が目にするのは、ベトナム戦争をフォー・レター・ワーズで下品に批判し、大衆をあおるアジテーターであり、口では立派なことを言いながら、恋人である女性を殴ったりする長髪の活動家だったりする。ガンプはその活動家に怒り、今は彼の恋人だが、かつては自分のガールフレンドであった女性を救い、この集団から出ていこうと説得する。しかし彼女はガンプの好意に

感謝しながらも、その活動家と行動を共にする。その描かれ方は殆どオウム信者になってしまって、その集団が犯罪集団であるにもかかわらず、そこから抜け出せない悲しい奴といった調子である。それに対峙するのがガンプのイノセントである。彼は国のため、戦友のために戦い、そして恋人までまっとうな道に戻そうとしている。それをどうしても彼女は理解できない。オイ、オイ、待ってくれよ、その長髪で、ロックばっか聴いて、ろくでもない活動家って、俺のことだぜ。日本にはヒッピーなんて居なかったし、コミューンなんか殆どないんで、新宿のグリーンでシンナー吸って寝ていただけだけど、お前が映画の中で嬉々として使ってるロックは、そういう奴らが作ってたんだぜ。そのきれいごとばっか並べたてる汚い手で、俺のジミヘンに触んじゃないよ。この映画のロジックでいったなら、ジミヘンなんかドラッグと芸能界のヘドロの海に浮かんでいる、最も悲惨な存在ということになる。確かにそうなんだけど、お前なんかに言われたくねえよ。

まず、言わずもがな原則論から書けば本来のイノセントはこの映画の御都合主義的なストーリーのように現実との幸福な折り合いなどつくわけもなく、まして英雄として祭りあげられ金も死ぬほど儲かるなんてこともない。まあ、それは最初に書いたように所詮おとぎ話なんだからマジにウダウダ言うのは野暮かもしれない。僕が腹が立つのはその御都合主義に利用されるロックの描かれ方である。というか、その時代、本来のイノセントを振

り回し、結局敗れ去ってしまったロックを生んだ妄想のことだ。自由だとか、愛だとか、実体のない言葉を信じ、学校を辞めたり、家を出たりして、ミュージシャンになったり、雑誌を作ったりしたアホな人たちのことである。まさにガンプの恋人、哀れなジェニー、僕らのジェニーのことだ。

僕はロックというのは一種の現実との摩擦が生み出すノイズのようなものだと思う。摩擦係数が高い奴ほどノイズ度があがっていく。これは意図的にどうこうできるものではなくもうその人間がどういう形で現実と向き合っているかで決まっていくものだ。演る側にしても聴く側にしてもそれは同じだ。摩擦係数が高いほど現実場面では不幸になっていくがもしもそいつに幸福な表現能力が備わっていた場合、優れた表現が生まれる。優れたロックの殆どはそうやって生まれてきた。ベルボトムのジーンズを穿き、ドラッグをやり、長髪でロックを聴いていたのは、そういう形でしか呼吸空間を作れないくらい、僕らは摩擦係数が高かったのである。仲間の殆どはろくでもない奴だったし、僕は昔からヒッピー的な理想主義も嫌いだった。ただ自分の存在を確認する唯一の確かなものはその摩擦係数の高さであり、だからひたすら摩擦係数の高そうな表現ばかりを求めていたような気がする。それは今も同じだ。

先月号の原稿のテーマとつながるのだが今ロックと呼ばれる表現の多くは非常に摩擦係

数が低い。それは僕をとても苛立たせる。45にもなって(まだなってないけど)、何でこんなにも苛々してなくちゃならないのかよくわからんが、摩擦係数の高さは一生治らないのだろう。現在のロックの多くが摩擦係数を低下させているのにはいくつかの原因がある。ひとつには現実が曖昧になり明確な敵の設定が困難になってきている。ロックという表現そのものが大衆音楽のメイン・ストリームになってしまいスタイルとしての風化と陳腐化が進行している。90年代のニヒリズムとシニシズムを乗り越える言葉を獲得し切れないでいる。といった原因がある。しかし、僕たちの摩擦係数自体が低下したわけではなく、事態は『フォレスト・ガンプ』の時代より深刻かもしれない。

プロディジーのシングル〝ファイアスターター〟が全英チャートで初登場で1位になった。もともと確実にヒットするグループではあったが、このヒットによってテクノ・シーンの中でも別格的なポジションを手に入れたと言えるだろう。イギリスにあってテクノは今や最もラジカルな表現を生み出しているジャンルだ。それは、この音楽スタイルが摩擦係数の高さだけを純粋増幅していく過激さを持っているからだ。古典的ロックがその文学性や洗練されたスタイルによってスポイルされてしまうのに対し、無責任に摩擦係数というBPMを高めていくことに専念できるため表現のラジカルさが失われない。逆に自閉的

になったり、一種の現実逃避としてのエクスタシーを安易に求めてしまうパターンが多いのも事実だが、その中にあってプロディジーは現実とのすり合わせがしっかりできていていい意味でロックになっている。アメリカにはナイン・インチ・ネイルズという究極のお手本があるが、彼らと比較すると無責任な分だけポップである。来日ギグでの巨大なビニール風船の中に入ってゴロゴロところがるパフォーマンスには笑わせてもらったが、あの加虐性と被虐性が一体となった感じは、まさにロックの摩擦ノイズの最もストレートな表現のスタイルと言えるだろう。

（ロッキング・オン96年7月号）

第2章　ライヴ評

CamScannerでスキャン

エディーの本当に危ない暴力性

──ヴァン・ヘイレン［ミュージック・ライフ85年7月］

小学生の頃、2Bというのが流行したことがある。2Bといってもエンピツではない。小さな花火のことで、一種の小型爆竹である。直径5ミリ、長さ5センチぐらいの円筒状のもので、火をつけると大きな音をたてて爆発した。それだけのものなのだが、これが流行したのだ。最初はデカイ音をたてるだけで面白かった。そのうち徐々に遊びはエスカレートしていき、火をつけた2Bを何秒まで持っていられるかとか、何本まとめて火をつけられるか、といった危険なものになっていった。小型と言ってもかなりの爆発力を持っていたので、手に持ったまま破裂すればヤケドするし、まとめて爆発すれば大ケガになってしまう。実際、流行が広がるにつれ、周りの小学校では大ヤケドしたり失明したりする子供が出てくるようになった。当然、2Bは禁止になり、店でも売られなくなってしまった。

僕の友達にこの2Bが異常に好きな奴がいた。2Bが流行していた時は、毎日のように空地で2Bをやっていた。ガラスびんに2Bをつめて爆発させたり、火薬だけ出して火を

つけたりかなり危ないことばかりやっていた。特に不良だったたり、危険な性格だったたわけでなく、どちらかと言えばおとなしい奴だったと思う。それが2Bのこととなると限りなく過激になり、無茶ばかりやるのだ。しかも危険なことをすればするほど楽しそうなのだ。僕はそいつが不気味で仕方なかった。

いつの間にかハードロックは薄汚れた道具立てとストーリー性の中でしか生きられない音楽になってしまった。つまらないユニフォームと悪魔だの地獄だのといったアホらしいフレーズを要求する分だけ、ヘヴィ・メタルはa-haより程度が低い。

僕が暴力衝動といった言葉でハードロックへ向かう欲求を表現した時、そこには安手のストーリーはなかった。思春期の過剰なエネルギーのはけ口としての激しい音、そうした側面があったのは否定しないが、それが全てであったわけではない。どこに根拠があるか判然としない暴力衝動、それが僕にとってのハードロックだったし、未だにそうである。今でも僕はハードロックを必要としているし、中途半端なものでは満足できないという意味では、その欲求はエスカレートしてきている。

今のハードロックの殆どは手口が見えすいている。無根拠の暴力衝動どころか、『水戸黄門』以上の予定調和の世界が展開されるだけだ。その中で唯一、予定調和の台本から逸脱

しているのがヴァン・ヘイレンである。

ミネアポリスで観た彼らのコンサート。4曲目が最新のシングル・ヒット・ナンバー〝ホワイ・キャント・ディス・ビー・ラヴ〟であった。サミー・ヘイガーのメロディ・メイカーとしての資質が発揮されたいい曲である。ヒットして当然だろう。しかし僕にとって、この曲の魅力はそんなところにはない。この曲はエディーが弾いている、あの単調なシンセのフレーズ、あれが全てである。曲の間、延々と続くあのフレーズが聴こえてくると、僕は意味もなく凶暴な気分になってくる。特にあおりたてるようなリズムや音色ではない。むしろ押し殺したような調子のフレーズだが、あのフレーズにはどんなヘヴィ・メタルのバンドもはるかにおよばない暴力的な匂いがある。凶暴というより人を不安にさせると言ってもいいくらいの力がある。それは、あのフレーズから僕らはどんなストーリーも根拠も見つけ出せないからだ。そして僕らの暴力衝動は、もともとそうしたものだったはずだ。

ライヴでエディーはかなりのソロを弾く。しかし彼のソロはよくあるヘヴィ・メタルのような情緒的な展開はせず、殆ど曲芸のように無機質的なフレーズを叩き出し、僕らの情緒をすり抜けていく。

きっと2B少年が不良だったり、クラスでいつも暴力的だったりしていれば、僕はそれほど不気味に思わなかっただろう。ところが彼は単なる普通の子供でしかなかった。小学生の僕から見て、何で彼がそんなにも2Bに執着するのか全くわからなかった。ただ、こいつは危ない、一緒に2Bをやるのは止めよう、そう思ったことだけは憶えている。何故、彼がそこまで危険なことにのめり込んでいくのか僕には見えなかったのである。

エディー・ヴァン・ヘイレンはまぎれもなくあの2B少年である。彼のフレーズには根拠の見えない暴力性が込められている。きっと彼自身も意図的に自分の暴力性を出そうとしているわけではないだろう。2B少年が2Bにひたすらのめり込んでいくように、彼もギターを弾いているだけである。

きっと小学生の頃、不良だったり暴力的だったりしていた奴らは皆、今はいいオッサンになっているだろう。あいつらの34歳になった顔を想像するとほのぼのとなる。しかし、あの2B少年に関してはどうもほのぼのとした気分で34歳の顔を思い浮かべることができない。彼の不気味な暴力衝動は年齢によっていやされたり、社会的な訓練によって矯正されたりする種類のものではない。きっと彼は未だに普通のオッサンでありながら、いつでも2Bをビンにつめてしまう危なさを持ち続けているだろう。

（ロッキング・オン86年7月号）

全ての産業ロックへのアンチテーゼとして

——ジョー・ジャクソン［NHKホール 86年10月19日］

ステージにはドラム・セットとベース・アンプ、ギター・アンプ、それにピアノがあるだけ。殆ど高校の文化祭のようなセッティングである。装飾過剰なステージに慣れた目には地味を通りすぎて、殆ど投げやりにさえ見える。それが開演時間になり、照明が暗くなると、突然に表情を変える。舞台の左右に「PART 1」の文字が浮かびあがり、テープで単調なビートが会場に流される。そこにメンバーが登場すると、それだけであのNHKホールがライヴ・ハウスのような密度の空気を持ってしまう。

ギターにベース、そしてドラムという最低限の編成なので、前回のステージのようなダイナミックな音を再現するのは無理かと思ったが、とんでもない。このバンドを観ているとポリスでさえ下手に思える。特にギターは1人でシンセ4台分ぐらいの音を出してしまう。音の見事さという点では、今これ以上の白人グループは存在しないのではないか。

パート1からパート3までの構成になっていて、パートごとにステージの調子は変わっ

ていくが、緻密でテンションの高い演奏は一貫している。ディテールに到るまで完全主義が貫かれ、しかもそれを楽々と演奏していく姿は感動的であった。

また照明も、センスさえ良ければ金をかけなくてもこれだけ美しく、ドラマティックな効果を出せるのだ、という見本のようなもので、曲ごとにステージは微妙に表情を変えていく。

このジョー・ジャクソンのコンサートは全てが現在の物量主義的なロックに対するアンチテーゼなのである。金をかけたステージング、機械によるビート、シンセの多用によりひたすらビッグ・バンド化するステージ、そんなものにことごとく反発し、最小限のユニットによりどこまでできるかに挑戦した、いかにもジョー・ジャクソンらしいステージであった。しかも、それを見事に彼はやりとげ、有無を言わせぬ完成度で我々の前に提示してくれた。

しかし、しかしである。このコンサートに感動しながらも僕は、これが一種の伝統芸能的な完成、或いはわかる奴にしかわからないエリート主義に向かっているような危惧を感じていた。今のテクノロジー至上主義に対する反発からジョー・ジャクソンが完全なライヴ録音で作った新作にしてもそうだが、彼の誠実さや、自分の音楽に対する厳しさが、そのまま良質なポップスへと向かわない不幸、これが現在の産業ロック的構造の本当の困難さなのである。

（ロッキング・オン87年1月号）

全員参加でとにかく盛りあがった

“ウォーク・ディス・ウェイ”
――RUN DMC & フーディーニ［NHKホール86年12月19日］

予想通りわけのわかんないディスコ・ギャルやアディダス小僧がウヨウヨやってきて、互いに顔を見ては「ハーイ！」とか言っている。何が「ハーイ！」だ馬鹿野郎、田舎臭い顔しやがって似合ってねえんだよ。

当り前だがステージにはターン・テーブルがあるだけで、アンプや楽器は一切セッティングされていない。これがなかなか新鮮で、どこか冗談のようで面白い。ラップの革命性はステージからアンプと楽器を消したという点だけからも明らかなのではないか。

客席は開演前から盛りあがっているというかザワついているというか、とにかく落ち着かない。

ラップ3本立興行のトップ・バッターはいとうせいこうと近田春夫の日本勢。何が何でもノッてやるぞ、と盛りあがっている客は結構楽しんでいるようだった。しかし近田春夫

というのはユニークである。ステージに出てくるだけで何か独得のウサン臭さが漂ってしまう。彼の場合は歌謡曲を演ろうが、ロックを演ろうが、或いはラップを演ろうが、何かウサン臭いのである。いとうせいこうがウサン臭げに演ってもどこか根の生真面目さが出てしまうのに対し、近田春夫は実に堂々とウサン臭い。あれも才能だろう。

2番バッターはフーディーニ。ブラック・ミュージック・ファンの間ではRUN DMCより人気も評価も高いラップ・グループである。僕もRUN DMCより期待していた。確かに音楽的にはバランスがとれていたし、DJのテクニックもかなりのものであった。ただラップのメチャクチャさと音楽的なストイシズムが優等生的にバランスがとられ、どうせならどっちかに転落していけばいいのに、と無責任な感想を持ちながらクールに聴いてしまった。

そして最後はRUN DMC。コンサートに行った連中は、あんなに幼稚とは思わなかった、とか、単なる宴会屋じゃねえか、とか言っていたが、何を期待していたのだろう。RUN DMCとはあんなもんだし、それで十分なのだ。これからRUN DMCが限りない音楽的深化をとげ、新たな音楽的境地へと進んでいくとか誰も期待していない。彼らはスティーヴィー・ワンダーでもプリンスでもないのだ。キンタマをにぎりながら決まったビートで過激な言葉を吐いてくれるオニイサンでしかない。シュープリームスやテンプ

CamScannerでスキャン

テーレョンズに、単なる歌手以上のものを期待してもしょうがないのと同じである。
コンサートの最後は参加ミュージシャン全員による〝ウォーク・ディス・ウェイ〟だった。僕の側に居た売れないモデル風ディスコ・ギャルはそれまで死んだようだったが、この曲で突然盛りあがり踊り狂い始めた。ただ会場の異常な盛りあがり具合を見ると、こういう人は多かったようである。

（ロッキング・オン87年3月号）

50年代・60年代アメリカ大衆音楽の正統的後継者

——ヒューイ・ルイス＆ザ・ニュース［後楽園球場 87年7月21日］

残念ながら満員ではなかった。少しでも集客に協力しようと思って僕が構成しているTV番組の『ショウビズ』でヒューイ・ルイスのインタヴューを2週間にわたって特集したのだが、たいして役に立たなかったようだ。その代わりと言っては何だが、2階のジャンボ・スタンドで4席ぐらい占拠してなごめたのは快適だった。招待席はグランドだったのだがいきなり後ろに鳥井賀句が居たので、空いている2階席に移ったのだ。やはり夏の野外コンサートでヒューイ・ルイスを観る時、後ろに鳥井賀句はふさわしくない。

最新アルバム『FORE!』からの曲を主体に約2時間、特に変わったことをするわけではなくストレートな演奏で盛りあげていく。聴きたいヒット曲は全て演奏してくれたし、とても楽しいコンサートだった。ライヴ・ハウスから叩きあげてここまでになったバンドだけに、そのライヴ・パフォーマンスには定評があるところだ。この日のコンサートも、そのままライヴ・ハウスで演奏してもいいシンプルな構成で、最近の演出過剰気味のスタ

ジアム・コンサートとはかなり違うものになっていた。それでもあれだけ盛りあげたのだから、音楽そのものの持つ力がいかに大きかったかということだろう。

ヒューイ・ルイスというとMTVのスターというイメージが強い。マニアックなロック・ファンからはまっとうな評価を得られない場合もある。しかし彼の音楽は、実に良質なポップ・ミュージックであり、それこそ60年代のR&B辺りをリメイクしているイギリスのバンドより、よほど正統的に50年代、60年代のアメリカ大衆音楽の優れた部分を引き継いでいる。

自分たちのオリジナルに固執することなく、いい曲なら他人の楽曲にも積極的に手を伸ばし、それをけれん味のないストレートなアレンジとヒューイ・ルイスの独得なヴォーカルで聴かせるというスタイルは、そのまま50年代、60年代のポップス、R&Bの方法論である。

ファンならすぐにわかることだがヒューイ・ルイスのヴォーカル・スタイルはR&B、それもモータウン辺りではなく、もっとディープなサザン・ソウル、メンフィス・ソウルから強い影響を受けている。Z.Z.ヒルなんかそっくりだ。ヒューイ・ルイスが相当そうしたものを聴き込んでいることは確かだろう。そう言えば同時期に来日していたネヴィル・ブラザーズのコンサートにヒューイ・ルイスは飛び入り出演したらしい。

活字になりにくい人なので本誌でもなかなか取り上げることができないが、やはり洋楽雑誌第1位などとデカイ顔をするには、こうした人をしっかりと位置づけることができなくてはいけない、などと思いながら、飲めないビールを飲んですっかりいい気分で盛りあがってしまった。夏の野外コンサートとしては理想的なキャスティングであった。しかし鳥井賀句も、そういうコンサートに長ソデとサングラスで来ないでもらいたい、まったく。

（ロッキング・オン87年10月号）

CamScannerでスキャン

王道ソウルを見せつけてくれたボビー・ウーマック

――ボビー・ウーマック［五反田簡易保険ホール87年9月13日］

ステージでボビー・ウーマック自身「まるで300万枚ぐらいレコードを売ったスーパースターみたいだ」と言っていたが、どこにこんなにファンがいたのだろうと思うぐらいの入りだった。しかも、ちゃんと彼の曲を知っていて反応しているようで、なかなかいい雰囲気のコンサートだった。

黒人のベテラン・ミュージシャンのコンサートというのは、なかなか当たりはずれがあってリスキーである。過去の栄光だけで商売しているパターンも多くて、そういうのを観てしまうと悲しい気分になる。しかも当人の力は衰えていなくても、金がないのでバック・バンドが最低だったりすると、観ていていたたまれなくなってしまう。前座もかねたバック・バンドがいきなりライオネル・リッチーを演り出して目の前がまっくらになったこともあった。最近ではスタイリスティックスのバックが最低でがっかりしたし、関係ないがクライマックスが死ぬほど下手だったのには笑ってしまった。

ボビー・ウーマックのバックはさすがに現役バリバリのミュージシャンらしくちゃんとしていた。まあ、それでも特に抜きん出て上手いという感じではなかった。それよりドラマーが日本人だったのには驚いた。

オープニングから十数曲ノン・ストップで過去のヒット曲を歌うのが圧巻。ボビーのヴォーカルも力が入っていてコンサートはいきなり盛りあがってしまう。バラードを要所、要所に決め、1時間半の内容を非常にメリハリのある構成で聴かせてくれた。

ボビー・ウーマックはローリング・ストーンズのメンバー等、ロック・ミュージシャンとの交流の多いソウル・シンガーである。今回もコンサートのラストに〝リビング・イン・ア・ボックス〟を歌ったりして、新しいロックへの目配りを見せていた。しかし、だからと言って新しもの好きかと言えばそうではなく、むしろ自分の音楽スタイルに対しては保守的な人である。今のいわゆる売れ線のブラコンからはかなり距離を置いた音作りでがんばっている。この辺がなかなか難しい。彼のソウル・ミュージックが古典芸能的な領域にとどまるのか、それともより時代的なものへ向かうのか、黒人音楽にとってかなりシリアスな問題である。マンハッタンズのプロデュースではそれなりに見せた時代の音に対する配慮も自分のレコードだとなくなってしまう。だからと言って彼のレコードが単なる時代遅れのソウル・ミュージックかと言えばそんなことはない。非常に優れた音ではある。例

えばリサ・リサとかアトランティック・スターといったチャートの主流の音より、よほど骨太でいい。しかしポップ・ミュージックというのはそういうものではないわけで、この辺がクリアされないと、現在のブラック・ミュージック攻勢も一時的なもので終わってしまう危険性がある。

（ロッキング・オン87年11月号）

お子様ランチからの完全な脱皮
――ジョージ・マイケル［日本武道館 88年2月19日］

新たなる植民地主義というよりは、むしろ黒人音楽による新たなる侵略戦争とも言える様相を呈している最近のロック・シーンである。その中で、白人としてそれなりの仕事をし、商業的にも大成功を収めている代表選手がジョージ・マイケルだ。ソロになって〝FAITH〟〝ファーザー・フィギュア〟と続けて2枚のシングルを全米1位にした勢いは並ではない。

ただ前にも書いたが、彼にとってワム！のキャリアはひとつの勲章であると同時に負い目でもある。未だにイギリスではアイドル扱いだし、その才能に比して、まっとうな音楽的評価はそれほど高くない。ソロ・アルバムにやたら時間をかけ、玄人受けする内容のものを出したのもイメージを一新したかったからだろう。だいたい2枚のシングルも、わざと地味でクセの強いものを選んでいるようだ。何で〝ファーザー・フィギュア〟なんて地味な曲が1位になったのか未だに僕はよくわからない。

CamScannerでスキャン

当然ステージの方も、ワム！のお子様ランチ風のものとは決定的に違うラインを狙ってきていた。そう言えばワム！のステージでは途中で映画が上映されたりして、殆どジャニーズ事務所のノリだった。

まず全員黒人のミュージシャンで統一されたバンドが強力。特にベースとドラムが凄い。コーラスは女性が1人だけで、全体の編成は最小限にとどめ、あくまで質で勝負。照明はバリ・ライトを多用しているが、これも量ではなくしっかりと計算された演出効果によって客を圧倒する。初日は機械の調子が悪く、あらぬ方向をチカチカ照らすライトがあったりして笑えたが、その程度の混乱が気にならないくらい、しっかりコントロールされたライティングだった。そしてギミックなく正攻法で歌いまくるジョージ・マイケルは、ソロの成功が自信につながっていることを感じさせるパフォーマンスであった。

さて、最初に書いたように現在のポップ・ミュージック・シーンにあって、新たな方法論の殆どは黒人から作り出され、白人はそれをいかに上手に拡大再生産するかだけにうつつを抜かしている。そうした状況の中で、彼はそれなりに健闘している白人ミュージシャンの1人である。特にメロディ・メイカーとしての仕事は、確かなものがある。ただ今の黒人音楽に対し積極的な才能ある白人ミュージシャンがやるべき仕事は、上手な黒人音楽解釈ではなく、批評の方だろう。そうした白人による異化作業があってこそ黒人音楽は活

性化されるはずだ。ジョージ・マイケルほどの才能には、そうした仕事をやってもらいたい。

（ロッキング・オン88年5月号）

CamScannerでスキャン

国際的なポップ・ミュージックとしてのレゲエを求めて

――アスワド［渋谷公会堂 88年7月11日］

現在のポップ・ミュージック・シーンでのブラック・ミュージック攻勢は、日本で想像する以上である。アメリカでのブラコン、イギリスでのヒップ・ホップ、そしてこれまでにないタイプのブラック・ロック、ブラック・フォークのアーティストの台頭は、本当に目を見はるものがある。今やその勢いに加速がつき、このままでいくと、そのうちチャートの殆どが黒人によって占められてしまうのでは、と思われるほどだ。またヒップ・ホップを筆頭に新しいポップ・ミュージックのスタイルも黒人の中から生まれてきている。

しかし、そのブラック・ミュージックの中でもスタイルの独自性、音楽性の高さで群を抜いているレゲエが、何故か商業レベルでは停滞してしまっている。音楽的には決して停滞しているわけではなく、確実に優れた作品が残されていっているのだが、ポップ・ミュージックとしての影響力は残念ながら低下していると言わざるを得ないだろう。すでにど

こか古典芸能的な世界へと進みつつあるような気さえする。
ソウル・ミュージックがマーヴィン・ゲイやスティーヴィー・ワンダーなどの努力によってニュー・ソウルと呼ばれる新しいスタイルを獲得して、商業的にも大きく飛躍したのと同じようなスタイルのイノベーションが、現在のレゲエにも必要とされているのではないだろうか。
アスワドはレゲエが世界的なポップ・ミュージックへと進んでいくうえで最前線に位置するアーティストだろう。最近のブラコン寄りの音に対する批判をするファンもいるが、彼らが世界的なポップ・ミュージックとしてのレゲエを作り出そうとしている過程にいることを考えればこうした試行錯誤も仕方ないだろう。
確かに今回の来日コンサートも、昔からのファンにとっては、やけにコマーシャルでブラコン寄りのものに思えただろう。ただ僕は基本的にこうした方向は支持したい。こうした試行錯誤がなければ、本当にレゲエは古典芸能と化してしまう。イギリスでナンバー・ワン・ヒットとなった〝ドント・ターン・アラウンド〟もそうした中から出てきたものである。
しかし、そんなことを考えながら観ていた僕にとってショックだったのは、コンサートのラストに歌われた〝セット・ゼム・フリー〟の持つインパクトであった。これはネルソ

CamScannerでスキャン

ン・マンデラのコンサートで歌われ、大きな反響を呼んだナンバーらしいが、そのメッセージの率直さとシンプルさは、ある意味で非常にコマーシャルなものだった。あれこそレゲエが国際的な商品性を獲得する最も有効な方法なのだ、とすっかり盛りあがって、結局古典的なレゲエ・ファンと化してしまった。やはりイノベーションは原点に戻るところから始まるのだ。〝彼らに、自由を!〟と訴えるこのナンバーの政治的なメッセージの明解さと、レゲエ原点とも言えるスタイルのシンプルさは、もう一度レゲエの商品性の基本を考え直させるものだった。

（ロッキング・オン88年9月号）

CamScannerでスキャン

同じ曲を4回やって何が悪い、これが大衆芸能本道だ

——ザップ［有明MZA 88年8月2日］

なんとロジャーはかのヒット曲〝アイ・ウォナ・ビー・ユア・マン〟を1時間半強のコンサートで3回も歌った。しかも3回とも殆どフル・コーラス歌ってしまったのである。曲の途中でさわりのフレーズを少しだけ入れたのを含めると4回になってしまう。最近のヒット曲としてはこれしかないとは言え、いくらなんでも4回は多い。アンコールのラストに4回目の〝アイ・ウォナ・ビー・ユア・マン〟が登場した時は、客は狂喜と言うより、殆どア然という感じだった。しかし、ア然としつつも大受けしたのは当然で、ギャグすれすれのラインで盛りあがった。

全体にギャグっぽいノリがあるのはファンク系のバンドの特長であるが、この日もステージは明るくコミカル、ノリノリで楽しいものだった。前回のライヴ・インで行なわれた来日コンサートはステージが殆ど見えない満員電車ライヴでメンバーの動きがよくわから

CamScannerでスキャン

なかったが今回は十分に楽しめた。
ロジャーというかザップは基本のしっかりした実力派ファンク・グループである。時々、現役からはずれた黒人バンドが来て失望させるようなライヴを観せられることもあるが、彼らは全くそんなことはなく、現役バリバリのパワーを見せてくれた。それに、たった1曲のヒットにしがみついて食べていこうというセコイ根性のバンドでもない。〝～ビー・ユア・マン〟のヒットがあろうがなかろうが今回ぐらいの観客動員はできただろう。しかし、それにもかかわらず同じ曲を4回も演ってしまう。こうしたミもフタもないサービス精神は黒人バンド特有なもので僕は大好きである。しかもアンコール1曲目にいきなりカメオの〝ワード・アップ〟を演ってしまう気楽な身の軽さも最高で、本当に楽しいライヴだった。
完全なパッケージ・ショーとして出来あがったメニューのコンサートで、全てが段どり通りスムーズに進行していく。演奏技術は申し分ないし、サービス精神は徹底しているし、ヒット曲は4回も演るし、これぞ大衆芸能のお手本とも言える内容である。
しかしギターの奴が僕の斜め前の女の子にさかんにチェックを入れ、ウインクはするわ、指さし指名はするわ、流し目で挑発するわ、実にマメにアプローチしているのには笑ってしまった。どう見てもわざわざチェックを入れるような相手ではなかったが、あいつはどういう選択眼をしているのだろう。

（ロッキング・オン88年10月号）

定番商品としてのロックンロール・ヒーローを演じたスプリングスティーン

——ブルース・スプリングスティーン

【東京ドーム・HUMAN RIGHTS NOW!〟コンサート 88年9月27日】

東京ドームは満員ではなかった。もしもスプリングスティーン単独であったなら簡単にソールド・アウトしただろうが、やはり日本では政治的スローガンでは人は集められないということなのか。

殆どの客がスプリングスティーンを目的にして来ていた。彼が出てきたとたん会場は異常に盛りあがり、それまでのどこか白けたムードが全く違うものになってしまった。スティングが出演したロンドンでもそうだったというから、スティング抜きの東京では当然なのだろう。オープニングは〝ボーン・イン・ザ・USA〟である。もういきなりエネルギーが違う。1曲歌ったら、そのまま死ぬんじゃないかと思えるほどの勢いでブルースはどなりまくる。通常のコンサートだと4時間の間で押したり引いたりの起伏があるのだが、

この日は1時間半のダイジェスト版なので、そのまま血管が切れそうな勢いで突っ走ってしまった。〝サンダー・ロード〟〝グローリー・デイズ〟〝ダンシン・イン・ザ・ダーク〟〝リヴァー〟〝トンネル・オブ・ラヴ〟そして〝ボーン・トゥ・ラン〟といった調子で代表曲を歌いまくる。現在行なっている「トンネル・オブ・ラヴ・ツアー」ではアコースティック・ヴァージョンで歌っている〝ボーン・トゥ・ラン〟もこの日は本来のスタイルで目一杯盛りあがった。しかも例のロックンロール・メドレーもついているわけで、客の方も盛りあがらないわけはない。

本誌ではさかんに転換期を迎え悩むスプリングスティーンといった英米の批評家の文章を掲載しているが、この日のスプリングスティーンに関しては、転換期も悩みもなく、求められる定番商品としてのロックンロール・ヒーローを徹底して演じる彼がいただけだった。

御承知のように、この日のコンサートはアムネスティという人権保護団体が主催するチャリティ・コンサートであった。登場するミュージシャンも多く、持ち時間も限定されている。そうした中で来た客に満足を与えようとすればああしたパターンになるだろう。まして単なるロック・フェスでなく、自分たちの政治的スローガンを客に伝えることを目的にしているのだからコンサートを盛りあげるのは絶対的な義務である。客のニーズが自分

CamScannerでスキャン

に集中していることはスプリングスティーン自身も知っているだろうから、ある意味でプレッシャーは単独コンサート以上だったかもしれない。

そこで政治的なプロパガンダがミュージシャンのアーティスティックな表現を疎外していくのだ、といった原則論を振りかざすつもりはない。あのコンサートはあれで良かったのだ。たとえあそこで演奏されたのが現在のスプリングスティーンの文脈からはずれたメニューであったとしても、このコンサートには彼自身の主体的な選択にもとづく何かがあったはずである。そうでなければ全世界を回るアムネスティ・ツアーなどには参加しなかっただろう。高額のギャラが支払われたと噂される単独コンサート出演のため、アムネスティには参加しなかったスティングの割り切り方も面白いが、スプリングスティーンの徹底した直線勝負のライヴも実に彼らしかった。

（ロッキング・オン88年12月号）

ジャンキー・アクセルはどこまで生き延びるのか

――ガンズ＆ローゼズ［NHKホール 88年12月4日］

そう言えば昔はこんなバンドばかりだったんだよな。

U2の『ラトル・アンド・ハム』を観ながらも、そのあまりにまっとうなロック的なパッションの在り方に、いにしえの60年代、70年代ロックの青臭さを感じたが、この日のガンズンのステージにも、何やらひどく懐しい匂いがあった。

そう言えばああやってくわえタバコで皆いきがってギターを弾いてたよな、そう言えばああやって1曲ごとに曲目紹介しながらシンプルにステージを演ってたよな、そう言えばライティングによる演出なんてプログレ・バンドしかやんなかったよな、なんてことを思いながら1時間半はあっという間に過ぎていった。

シンプルなロックンロールは強いのである。ここにはひとつの完成したスタイルがあり、そのスタイルには普遍的なパワーがある。そんなことは誰もが知っているし、そのパワーに魅力を感じたからこそロックを演ったり、聴いたりしているのである。

ところが、このまっとうなロックンロールというスタイル、明るく正しい人助けロックがはびこる88年においてはなかなか実現することが困難なのだ。いかにもそれ風のスタイルで決めて、それらしい音を出しても、どこかに嘘臭さが漂ってしまう。今や、その嘘臭さをいかに嘘臭く見せ、ロックそのものをパロディと化してしまうかが優秀なロック・バンドの最も有効な方法論と化してしまっているほど状況は倒錯している。

ハードロックにギャグの要素が不可欠になってからどれぐらいの時間が経っただろう。完全な機能主義へと転落、或いは昇天してしまったハードロック、ヘヴィ・メタルにとって残された唯一の批評的なバランス感覚はギャグだけだった。

88年の今、そうしたロック状況、ハードロック状況の中にあって、ギャグにもならず、パロディにもならず、そして嘘臭くもなく、古典的なロックの美意識を実現しているガンズンは一種の奇蹟である。それを支える最も大きな要素はアクセルのひどく文学的というか古典ロック的でユニークなキャラクターである。生きているのが不思議とまで言われているジャンキー説もあるが、今のロック状況はドラッグで死ぬことをミュージシャンに許すほど甘くはない。どんな形にしろアクセルは生き延びることを強いられ、バンドは機能主義的なところへと追い込まれていくだろう。しかし、多少のことでは動じないバンドであることをこの日のライヴでガンズンは証明してみせた。

（ロッキング・オン89年2月号）

CamScannerでスキャン

ブーツィラの逆襲ならず

――ブーツィー・コリンズ［大阪近鉄劇場 89年7月25日］

まずプリティー・ファッツという女の子2人組のラップ・デュオが登場して客席をあおる。ブラック系アーティストの様式美で、とりあえずこういう前振りのアーティストが出てきて盛りあげるわけだが、女の子のラッパーというのがなかなかブーツィーらしくていい。ひとしきりあおって、いよいよ御本尊登場。ステージが明るくなっても後向きのまま、なかなかもったいぶって正面を向かない。この辺のノリがファンク王道している。

はっきり言ってブーツィーは本国アメリカにおいてもライヴから遠ざかって久しい。レコードにしても、最近のソロが久し振りの作品である。バリバリの現役、ファンク最前線という活動状況ではない。だから急造バック・バンドを引きつれてのライヴは不安だった。

しかし、とは言ってもブーツィー・コリンズである。基本的なポテンシャルがそこら辺の若造とは違うのだ。レコードもなかなかの出来だったし、ブーツィーならやってくれるだろう、そう期待したのは僕だけではなく、客席は満員だった。

CamScannerでスキャン

ファンクは、ある部分でハッタリとも言える盛りあげが必要である。馬鹿馬鹿しいと思いながらも、アホな演出で盛りあがるのが楽しいのだ。この日もブーツィーはイルミネーションつきのマントなどでファンキーな演出をしてくれた。ただ、どうもその馬鹿馬鹿しさに客席がのめり込めない。盛りあがろうとすると、何かトラブルがあって曲が中断したり、曲と曲の間がやたら間のびしていたりで、客席とステージのエネルギーが爆発しないのだ。全体に間の悪さが目立ったコンサートだった。第一の原因はリハーサル不足である。そしてブーツィーの体調が悪かったこと、ステージの勘が戻っていなかったことも大きな原因だろう。しかし一番僕が気になったのはブーツィーが、そうした間の悪さを笑いとばすファンキーなエネルギーを放出するのでなく、むしろ守りに回っていたところだ。多少とっちらかっても暴走してもらいたかった。

今や60年代、70年代ファンクは、その音楽的な先見性が時代によって証明され、大いに勝ち誇っていていいはずである。しかしあのプリンスでさえ未だに超えることができていないと思われる天才スライは地味だし、ブーツィーもあまり強気とは思えない。Pファンクの帝王ジョージ・クリントンも最近はどうもこれといった仕事がない。これではいけない。今こそファンクは強気になるべきである。こうなったらジョージ・クリントンの来日に賭けるしかない。しかし、もし地味だったらどうしよう。

（ロッキング・オン89年10月号）

何がスキャンダリズムを支えていたのか？

——マドンナ［千葉マリンスタジアム 90年4月13日］

千葉マリンスタジアムは幕張メッセというハイテック都市内にあるので、さぞやハイテックな設備が整ったピカピカした球場だろうと思っていたら意外と地味。市営球場が大きくなった感じで、東京ドームのような、建物そのものが持つ威圧感はゼロ。雨は降るし、場所が不便なせいかチケットは売れていても客の出足は悪く、開演時間になっても空席が目立つ。ステージの上では雑巾がけなどしていて、およそこれからコンサートが始まるという緊張感がない。だいたいステージも天井の照明はやたら凄いがセットは殆ど何もなく地味。これでは開演時間はやたら遅くなるだろうなと客席でダレていたら、いきなり場内の照明が暗くなった。ほぼ定刻のスタートである。

工事現場のようなSEがでかい音で流れ、まるでビルが地下からせり出してくるように巨大セットが出現する、そのとんでもない演出にド肝を抜かれる。それから2時間弱のコンサートは1曲ごとに演出、照明、セットが転換し、まったく客を飽きさせることがない。

CamScannerでスキャン

球場コンサートであれだけショー・アップされたステージを観せることができるというのは立派である。

さて、巨大産業化してしまったポップ・スター自ら、その商品イメージを維持していくというのは立派である。新しいイメージを持った若手がどんどんデビューし消えていく中で、常にトップであり続けるためには次から次へと新しいストーリーとイメージを大衆に提供し続けなければ飽きられてしまう。ましてマドンナのようにイメージが全てのようなスターの場合はそうだ。作家として特出した才能があれば、良い作品を作ることによって延命していけるが、彼女の場合はそうはいかない。しかもマドンナのイメージの支柱はスキャンダリズムとセックスである。最も短時間で風化してしまう要素を武器に戦っていかなければならない。普通なら1年か2年でシリアスでまっとうなキャラクターにイメージ・チェンジし、3年ぐらいで消えていくパターンだ。ところがマドンナはよりセクシュアルでスキャンダルなイメージをエスカレートさせ生き残ってきた。そして、そうしたラジカルなイメージ戦略を支えてきたのが、エスカレートするスキャンダリズムと比例する表現の高級化である。つまり、テーマはより過激に肌の露出も過剰になりながら、それを表現する曲は高度なアレンジと知的な歌詞を持ち、ビデオの演出力も高め、露出過多のファッションもデザインはより洗練されたものにしてきたのである。アートの匂いとスキャンダ

リズムの微妙な綱渡りがマドンナのイメージ戦略の基本なのだ。今回のコンサートでは、そうした彼女の戦略が〝ライク・ア・ヴァージン〟において、一番見事に表現されていた。この曲はテーマも曲調も、今のマドンナにとって完全に過去のものだ。しかし初期のヒット・ナンバーとして、これからも歌い続けていかなければいけない楽曲である。これを現在の自分のイメージの中でどう表現していくかで、彼女の表現者としての力量が問われる難しいナンバーだ。今回のステージでマドンナは全くアレンジを変えて歌ってみせた。あのはすっぱで軽いナンバーを、テンポを落とし濃厚なアレンジに変え、ささやくようなヴォーカルで表現したのだ。ステージには巨大な幕が降ろされ、その前に真っ赤なベッドが置かれ、ピン・スポットに照らされたマドンナは、何と男とベッドの上でからみながら歌うのである。しかも曲の後半で、1人になった彼女は、ベッドの上でのたうちまわり、やたらハイレグな衣装で大股開きまでしてしまう。すると上からチカチカする照明が降りてきて、よりセクシーなムードを盛りあげる。ここまでやってしまうとセクシーというよりは、ようやるわという感じで笑ってしまうが、本人もその辺りを狙っているのだろう。緻密なアレンジ、計算された動き、幕とベッドの洗練されたデザイン、見事な照明、そうしたものが過剰にセクシュアルなこのアイデアをアートの匂いのする表現として持ちこたえさせている。当分、この女は大丈夫だろうな、と思わせるステージだった。話題の〝ヴォ

ーグ”のダンスも、黒人的なリズム主義と白人的な象徴主義的な方法論を統一させたマドンナらしいアイデアが成功したものとして楽しめた。

（ロッキング・オン90年6月号）

シーン最大の才能は何処に？
——スティーヴィー・ワンダー［東京ドーム 90年12月23日］

12月23日ということもあって、予定にはないクリスマス・ソングを何曲も歌ってくれた。「日本のクリスマス・ソングも聴きたい」とかいうスティーヴィーの要求に客も応えて、なかなか盛り上がったコンサートであった。ただ東京ドームは広すぎ、アリーナでは〝聖夜〟、1階のスタンドでは〝ジングル・ベル〟が歌われるという、かなりとっちらかった状況ではあったが。

全部で2時間半を超えるコンサートでは、代表的なヒット・ソングから最新作まで歌われた。予定にあった初期ヒット・ソング・メドレーが歌われなかったのは残念だったが、その代わり何とマーヴィン・ゲイの〝ホワッツ・ゴーイン・オン〟を歌ってくれた。つまり、普通のコンサートの要求水準は十分に満たす、素晴らしい演奏であった。実際、コンサート後の客は、皆満足そうにクリスマスで盛りあがる街へと散っていった。

しかし、僕がスティーヴィー・ワンダーに期待していたのは、そんなクリスマスに華を

そそる程度のエンターテイメントではない。それこそ、音の彼方に現世ならざるものが見えるようなポップ・ミュージックのマジックである。そんなもん、毎コンサートごとに期待するお前がアホなのだ、と言われるかもしれないが、少なくとも過去の彼のコンサートで僕はそうした全身が総毛立つような体験を何度もしている。

スティーヴィー・ワンダーは現存するポップ・ミュージシャンの中で最も才能のある人だ。彼の才能が最も輝いていた時に作られた『インナービジョンズ』『ファースト・フィナーレ』『キー・オブ・ライフ』といった作品は、もはや人間技とは思えない高みに到達している。60年代のポップ・ヒットを集めたビデオを観た時にも思ったが、そこに登場したスティーヴィーは異常であった。他の全てのアーティスト、それこそビートルズまでが60年代という時間の中に拘束されていたのにもかかわらず、彼だけにはまるで時代が存在しないかのような音作りをしているのだ。彼の音だけが91年に新譜として登場しても何の違和感もない普遍性を持っていた。つまり破格なのだ。

ところがこの夜、僕たちの聴くことのできた彼の新曲はひどく凡庸であった。レコードとしてまだ聴いていないので何とも言えないが、あの全盛期の輝きはそこにはなかった。また演奏も、歌詞の間違いや、歌い出しの間違いが多く、それが手抜きによるものでないことがわかるだけに、何かファンを不安にさせる危なっかしさがあった。いったいどうし

たのだろう。それとも、いよいよ我々の理解できないところへと彼は行こうとしているのだろうか。

（ロッキング・オン91年3月号）

産業ラップの伝道者

――MCハマー［東京ドーム 91年3月27日］

未だに王道本格派(?)ラッパーとして特にイギリスでは人気の高いRUN DMCは、MCハマーを評して「奴の存在は認める。しかしああいう奴は1人で十分だ」と言ったが、確かに言えているかもしれない。ラップがアメリカのヒットチャートで大きな位置を占めるようになったのは、ほんの2年ぐらい前のことだ。その時点で、東京ドームを満員にするようなラップ・アーティストの来日コンサートを予想した者はいなかっただろう。デヴィッド・ボウイもジョージ・マイケルも、そしてプリンスさえも困難だった東京ドームを完全に満員にするコンサートを、しかし踊る産業ラッパーMCハマーは楽々と実現してしまった。

英語を理解できない日本人にとってラップは、通常のブラック・ミュージック以上に理解できないだろうと思われていた。事実、アメリカにおいては爆発的人気を獲得した産業アイドル・ラップ・グループ、ベル・ビヴ・デヴォーの来日コンサートは、東京ドームの

五十分の一程度の小屋で地味に行なわれたし、MCハマー以外のラップ・レコードは日本では殆どと言っていいくらい売れていない。つまりMCハマーが特殊なのだ。

MCハマーの方法論は徹底したラップの産業化である。わかりやすいリフ、黒人以外にも共有できるメロディ、そしてショウ・アップされたステージ。あと、日本人には関係ないが黒人至上主義的な歌詞の排除など、彼は徹底的にラップの産業化、大衆化を図った。それはスタッフの人事管理にまで及び、ダンサーはツアー中外出は不可とか、完全にスタッフは私生活レベルまでMCハマーの支配下におかれた。

今更言うまでもないことだが、こうした彼の方法論は、これまで白人がやってきた手口である。黒人が新しい音楽スタイルを発見すると、それを白人が水増しして商売にしていく、というのがポップ・ミュージックの歴史であった。モータウンはその歴史を変えたが、社長のベリー・ゴーディはステージに立つアーティストではなかった。大卒、法学部出身のMCハマーは、音楽の質を落とさず、見事にラップの大衆化と産業化を黒人として実現させたのである。

コンサートの客は、いわゆる素人が多かった。黒人音楽のコンサートはおろか、コンサートそのものの素人がたくさんいて、スタンドでウェイヴが起きると、僕の周りの客は世にも珍しいものを目撃したかのように感動していた。MCハマーはそうした客を相手に見

事に闘ってみせた。コンサートの後半は1階スタンドの一番後方に移動して観たのだが、派手でショウ・アップしたステージは、距離を感じさせない迫力があった。ひょっとするとアメリカではMCハマーは1人で十分かもしれないが、日本のラップ状況を考えるのなら、2人でも3人でもいた方がいいかもしれない。

（ロッキング・オン91年6月号）

『ボーン・イン・ザ・USA』から遠くはなれて
――ブルース・スプリングスティーン［ウェンブリー・アリーナ（ロンドン）92年7月9日〜10日］

最新作『ラッキー・タウン』の中で僕が好きなのは〝ローカル・ヒーロー〟というナンバーである。酒場へ行くと、ドーベルマンとブルース・リーの写真の間に男の写真が飾ってある。店員に誰かと訊くと、しばらく前までこの町に住んでいたローカル・ヒーローだという。ローカル・ヒーローになれば女も金も手に入る。ただ結局は祭りあげられ殺されてしまう。今はそいつはいなくなったけれど未だに町はローカル・ヒーローを求めているという歌だ。言うまでもなく、これはブルース・リーの隣に並べられているスプリングスティーン自身のことを歌ったナンバーである。ようやくここまで自分をつき放して歌えるようになった彼の回復を象徴する内容を持った曲である。しかし、本当に歌うべきだったのは、そのローカル・ヒーローでなくなった自分がどこにいるのかということなのだ。確かに彼はこう歌っているが、ステージでスポットを浴びながら〝ボーン・トゥ・ラン〟を歌う姿は、まぎれもなくロック村のヒーローである。結局はそこにとどまらざるを得なか

ったわけだし、そこで生き延びることをスプリングスティーンは選んだのである。

僕がロンドンのウェンブリー・アリーナで2日間にわたって観たコンサートのオープニングは両日共に〝ベター・デイズ〟であった。僕は事前にソニーから『ザ・ドレス・リハーサル』というライヴ・テープを渡されていた。これは今年の6月5日、ハリウッド・センター・スタジオで行なわれた、殆ど本番通りの形で行なわれた最終リハーサルのライヴ・テープである。このテープだとオープニングはいきなりジミヘンの〝アメリカ国歌〟のコピー、そして〝ボーン・イン・ザ・USA〟へという、かなりドラマティックな形になっていた。何度もそのテープを聴いて予習していた僕は、本番もすっかりその展開だと思い込んでいた。ところがいきなり〝ベター・デイズ〟である。思わず肩すかしを喰ったような気分になってしまった。それでも1日目は2曲目に〝ボーン・イン・ザ・USA〟は演奏されたが、2日目はかなり後半に持ってこられていた。

基本的に過去のヒット曲と最新作2枚からのナンバーが交互に演奏される構成で、リーズナブルと言えばリーズナブルな選曲。ただそのオープニングに象徴されるように、あえて盛りあがるパターンを微妙に避けている感じもある。

音楽評論家を始めて23年。ロック・ファンとしてコンサートを観続けて25年。その間に

観たコンサートの数はとんでもない。ただその中でのベストは何かと問われれば、ためらいなく84年ロスで観たスプリングスティーンのライヴだと言える。殆ど人間技と思えないその4時間半のライヴは、ラストに用意された巨大なカタルシス〝デトロイト・メドレー〟まで、ひたすら力技で階段を登りつめていくようなとんでもないものであった。あの完全主義者プリンスをして、音楽的方向は違うがスプリングスティーンのライヴは凄いと言わしめた、ロック・コンサートの究極の形があった。僕はずっと、あのコンサートのテンションこそがスプリングスティーンの音楽に向かう誠実さだと思っていた。

「ごく最近のことだよ。俺はかなり病的なまでに取りつかれていた。そのおかげで凄い集中力とエネルギー、燃えるような情熱が生まれたんだ。何故ならその根にあるのは、純粋な恐怖と、凄い自己嫌悪だったんだから。ステージに上がると、もう止まらなくなってしまう。だから俺のステージは長いのさ。ちゃんとしたアイデアや、これだけ長くしなくちゃいけないっていう計画があるからじゃない。燃え尽きたと感じるまで止まらない、それだけさ。完全に燃え尽きるまでね。面白いもんだよ。ステージや音楽の結果がほかの人にとっては前向きなものに思えるかもしれないけど、俺自身にとっては罵倒と同じだった。本質的に、あれは俺のドラッグだったのさ」（『ローリング・ストーン』8月6日号）。

何のことはない、スプリングスティーンは橋本聖子だったのである。オリンピック・ジ

ヤンキー、最後に体がボロボロにならなければ燃焼した実感を得られない彼女と殆ど同じ構造で彼はコンサートに向かっていたのである。客にとってのカタルシス以上に、彼にとってのカタルシスの方が切実だったのである。

今回のコンサートも2部構成で3時間半。アンコールでは〝グローリー・デイズ〟〝ハングリー・ハート〟〝サンダーロード〟そして〝ボーン・トゥ・ラン〟という、殆ど卑怯とさえ言える4連発での異常な盛りあがり。確かに、これは僕が8年前に観たコンサートと非常によく似てはいるのだが、どこかが決定的に違っていた。もはや彼は洗面器に顔をつっ込んで水しぶきを吹きあげないし、アンコールで〝デトロイト・メドレー〟は演らないし、そして8年前のコンサートでは必ず叫んでいた「アイム・オンリー・プリズナー・オブ・ロックンロール！」なんてことも叫ばなくなっている。理由は彼の発言からも明白なように、彼のエネルギーの源であった恐怖と憎悪が相対的に縮小したからである。そしてロック村の優秀な住民となったのである。確かに彼はアメリカの国民的英雄というローカル・ヒーローからは降りたかもしれないが、今度はもう少しよりローカルなロック村のヒーローとなったのである。後はそうなった彼をこれまで通り僕らが必要とし支持するかである。無論、僕は彼を支持し続ける。

（ロッキング・オン92年10月号）

偉大なるデジャヴ・バンド

――チープ・トリック［渋谷公会堂 93年5月9日］

まるでデジャヴ現象である。〝ハロー・ゼア〟から始まり〝サレンダー〟で終わるおなじみのナンバー。全く歳をとらないロビン・ザンダーとトム・ピーターソン。昔から歳をとっていたバン・E・カルロスと、永遠に年齢不詳のリック・ニールセン。アンプにプリントされたデビュー当時から変わらぬロゴ・マーク。コンサート終了後、客の1人が「前回と同じだったよな」と言っていたが、ひょっとするとデビュー当時から同じなのでは、という気にさせるコンサートであった。

デビューしたのが16年前の77年。すでにアルバム12枚を発表した大ベテラン・バンドである。にもかかわらずチープ・トリックはデビューした時のまんまである。普通ならそれはマンネリであり停滞であるはずなのにチープ・トリックの場合は、それでいいような気がするし、そうでなければいけないとさえ思わせてしまう何かがある。きっと次回も、その次もロビン・ザンダーは若いままだし、曲目も殆ど同じままなのだろう。

客の年齢は高かった。客の方もデビュー当時から同じで、毎回毎回来ているのではないだろうか。その証拠と言っては何だが、普通ならコンサートのハイライトであるべき、2曲の全米ナンバー・ワン・シングル〝冷たくしないで〟と〝永遠の愛の炎〟より、圧倒的に受けたのが〝甘い罠〟〝今夜は帰さない〟といった初期のナンバーであった。特に〝永遠の愛の炎〟に対する意外なほどの静かな反応は、この会場に来ているのが正しいチープ・トリック・ファンであることを証明していた。だいたいあの曲は産業ポップスのライターが、バンドのキャラクターを無視して作りあげたメンバー自身が全く気に入っていないヒット曲である。その辺を客も十分に承知しているのだ。リック・ニールセンは客席にライトが当たると、そのたびに満員の会場に深々と頭を下げ「サンキュー」を連発していたが、あれは彼の素直な心情だろう。よく知られているように彼らを世界で一番最初に受け入れたのは日本のファンだし、世界的な人気の変化にかかわらず、一貫して熱い支持を送ってきたのも日本のファンである。武道館からホールへと会場はスケール・ダウンしたものの連日超満員の観客は、未だに日本が彼らのホーム・タウンであることを証明していた。何度目かのゴールデン・イヤーを過ぎ、今はなだらかな人気の下降と停滞の中にいる彼らにとって、日本での変わらぬ支持は強い励みになっただろう。

しかしチープ・トリックは永遠のデジャヴ・グループでいいのだろうか。例えばビートル・

CamScannerでスキャン

ボーイズやキンクスのように彼らもなれるのだろうか。正直言って僕はわからない。というか彼らの持つ音のスタイルはそうしたバンドほど様式としては完成していない。今の人気を日本でも維持していくためには、やはり10年に一回でいいからヒット曲が必要だろう。

しかしユニークなバンドである。デビュー当時からイメージが変わっていないと言っても、いわゆるナツメロ・バンドではない。昔のヒット曲を演奏しても、ひとつもなつかしくないし切なくもないのだ。まさにデジャヴ、過去がそのまま等身大で現在に出現してしまうのである。その時間の経過がいきなり欠落してしまうのだ。だから最新ヒットも昔のナンバーも殆ど時間的な落差を感じさせない。考えてみると偉大というか不気味というか、ユニークなバンドである。そう言えば書いてるのも渋谷陽一だしな。

(ロッキング・オン93年7月号)

面白過ぎて、何か怪しいプリンス・パリ・コンサート

——プリンス［ベルシー（パリ）93年8月31日～9月1日］

これ以上、何を求めるのだ。徹底したエンターテイメント性、完璧なアレンジ、演奏力、高度な音楽性、そしてヒット曲を連発する選曲、ほぼ2時間のステージは、まさにプリンスの全てをダイジェストしたような内容であった。〝パープル・レイン〟、〝KISS〟、〝リトル・レッド・コルヴェット〟といった代表曲は無論のこと、衣装替えのインスト・タイムにも〝サンダー〟や〝ナッシング・コンペアーズ・トゥ・ユー〟が使われる大サービス。もともとサービス精神を持った人ではあるが、今回のステージは大出血状態であった。照明も途中で眼が疲れるくらいの光量で、やたら派手。もともとフランスで人気の高いプリンス。前回は5万人収容のスタジアム二回をソールド・アウトしたのにもかかわらず、今回は1万人のアリーナ二回だけの公演。当然チケットはプラチナ化し、来ている客の盛りあがり方も半端ではない、ヒット曲は殆ど合唱状態、ここはカラオケ・ボックスかドリカ

ムのコンサートってな調子である。僕が観ていたのは関係者席で、会場総立ち状態でも、ここだけ立つと係員が来て無理矢理座らせられるという掟があった。1人興奮した奴がいて、このコンサートを座って観てられるかと叫んで(通訳の人が教えてくれた)、アリーナにダイビングしていったが、まだ元気に生きてるだろうか。個人的には、ベスト・アルバムに是非入れるべきだ、とライナーに書いた〝スノウ・イン・エイプリル〟が歌われたので非常に満足であった。

さて、最初にこれ以上、何をプリンスに求めるのだ、と書いたが、これ以上求めたいのは、前衛性であり、客への裏切りであり、実験性であり、そして明日のポップ・ミュージックの方向を示す指導性である。だが、それを完璧なエンターテイメント性や、ヒット曲連発のコンサートと並列させるのは不可能である。しかしプリンスはこれまでそれをやろうとしてきたし、そんな奇蹟的な力技を唯一実現してきたアーティストである。誰もが認めるように彼の才能は現在のポップ・ミュージック・シーンにおいてトップであるし、それ故に期待されるものも破格のものであり続けた。それに対し、プリンスは常人では不可能と思えるペースで作品を発表し続け、アルバム毎に新しい領域を切り開いてきた。常に僕らは彼の新作を驚きを持って迎え、次にはそれ以上のものを期待した。もはや人間ではないのではと思えるほどそうした期待に応え作品を作り続けた。聞くところによると来日

中もコンサートが終わるととりあえず移動の車の中でセックスをし、そのままスタジオに入ってレコーディング、そして徹夜のまま、あの怪物的パワーのステージへと突入したらしい。その結果がワーナーの金庫に眠る500曲の完パケ・テープということになるのだろう。生きているのが不思議なくらいの奴である。その奇蹟がピークを迎えたのが『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』であり、ひょっとしてプリンスにも限界が存在するのでは、と思えてきたのが『グラフィティ・ブリッジ』以降の作品だ。この頃からである、プリンスが名前を変えるだとか、新曲を作らない、だとか言い始めたのは。

話を進める前に確認しておきたいのだがプリンスの作品は決して質的に低下していない。『ダイアモンズ・アンド・パールズ』も、『LOVESEXY』も、文句のない素晴らしい作品である。第一級のポップ・ミュージックだし、誠実に作られている。プリンス以外のミュージシャンの作品だったら傑作と言ってしまうかもしれない。しかし、我々がプリンスに求めているのは円熟ではないし、名人芸でもない。それはプリンス自身が一番求めていないことだろう。

さて、そうしたことを踏まえて、以下が僕の仮説であり、この原稿の本論。どうも、僕が思うに、プリンスはプリンスであることに飽きたのではないか。例えば、音楽的に行き詰まったのなら、改名とか言わずに引退するだろうし、もうちょっとドラマティックなス

トーリーの下に引退コンサートを企画するだろう。しかし、今の大ヒット・パレードのライヴはそうしたウェットなところは全くない。また音楽的な方法論に関しても、過去数多くの実験を行なっているパターンの中から発展させていけるものはいくらでもある。しかし最近は明らかにファンク路線の音で作品をまとめてきている。自らのプリンス・ブランドに限定的なイメージを与えようとしている気さえする。そして数年前の『ブラック・アルバム』の発売中止。理由は定かではないが、最終的には自分のイメージを本来のパターンでない作品によって混乱させたくなかったのではないか。すでにその時、プリンスはプリンスという名前に縛られていたのだ。逆に言えば、彼の才能はプリンスというブランドの中だけには収まりきれなくなっていたのではないか。だったら名前など気にせずにガンガン行けばいいいじゃないか、と普通は思うが、今回のライヴでも明らかなように、アーティストとしての質追求と同じように、彼はショービジネスとしての誠実さも大切にする人間なのである。仕事は仕事なのだ。小比類巻のプロデュースだってやるのだ。真面目なのだ。

であるとするなら、プリンスはプリンスとしての大団円、ハッピーエンドを作り、今度はヴィクターでも何でもいいから、次のストーリーを始める、そんな無茶なことを彼なら考えかねない。そうでなければ、改名だの、新作は作らないなどと言いながら、客のニー

ズに徹底して配慮したライヴと出来すぎた選曲のベスト・アルバムなど出せるわけがないと思う。ライヴにしてもベスト・アルバムにしろ明らかに、ひとつの区切りを作ろうとしている。しかしそこには彼のアーティスト・エゴがあまりにも稀薄なのだ。これは変である。ライヴもどうも面白すぎて、何か怪しかった。本当にヴィクターになったりして。それも面白すぎるか。

（ロッキング・オン93年11月号）

CamScannerでスキャン

感動の嵐⁉ 70年代一人フェスティヴァールッ！

――ポール・ロジャース［中野サンプラザ 93年9月19日］
スリー・ドッグ・ナイト［新宿厚生年金会館 93年9月20日］
ジェスロ・タル［渋谷ON AIR 93年9月22日］
ドゥービー・ブラザーズ［日本武道館 93年10月9日］

超満員の渋谷ON AIR。たった一回だけのジェスロ・タル来日公演。オープニング・ナンバーはファースト・アルバムから〝マイ・サンデー・フィーリング〟。最初から会場は異様に盛りあがる。曲が終わってイアン・アンダーソンのMC。なんか凄く太ったなコイツ。「いいか、俺たちは決して過去に生きているわけではない（これは3曲目が〝リヴィング・イン・ザ・パスト〟であることにひっかけての発言）。1曲目はファースト・アルバムからだったが、もっと新しくて、あっぷ・とう・でえとな曲も演るからな。それじゃあ聴いてくれ、セカンド・アルバムから〝フォー・ザ・サウザンド・アザーズ〟だ！」。場内爆笑、バカ受け。

70年代に活躍したアーティストが集中的に来日公演を行なった。都内だけで10万人を動員したクラプトンからガラガラだったスリー・ドッグ・ナイトまで客の反応はいろいろだった。松村が担当するキンクスと、来日特集されるクラプトンを除いて、70年代の語り部渋谷陽一がまとめてレヴューしよう。

70年代サバイバルその① 昔の名前で出ています。スリー・ドッグ・ナイト

新宿厚生年金会館。70年代にはヴァン・ヘイレンが初来日公演を行なった会場に、客は半分、いやシビアにチェックすれば四分の一くらいかもしれない。今回来日したアーティストの中で70年代の業績をセールス面で見るなら、トータルの枚数、ヒット曲数共に群を抜いて1位。それだけにこの客の数はうらさびしい。スリー・ドッグ・ナイトというくらいだから、フロントに3人のヴォーカルがいるのだが、今回来日したのは2人だけ。ギタリストが代わりにヴォーカルを担当。こいつがやたらに声が出て、歌が上手いのが、何か余計にうらさびしさを増幅する。本国ではナイト・クラブなどで演っているそうである。アンコールでは客全員で大合唱。アーティストも客もいたいけであった。

70年代サバイバルその② 俺だって現役なんだ。ポール・ロジャース

中野サンプラザ。70年代にはビリー・ジョエルが初来日公演を行なった会場に、客は半分。ロビーでブルーハーツのメンバーに会った。オープニングは〝キャント・ゲット・イナフ〟、ラストは〝オール・ライト・ナウ〟という選曲は完全にナツメロ歌手。しかし本人としては最新作へのこだわりがあるようで、途中ではそこからのナンバーを集中的に演奏。しかしその最新作2作が「ポール・ロジャース、ブルースを歌う」と「ポール・ロジャース、ジミヘンを歌う」というのは、何かな。ギターのニール・ショーンもポール・ロジャースもテクニック的には非常に高いものを持っているので、安心して聴いていられるが、どうも現役意識が過剰で、それが逆効果だった気がする。

70年代サバイバルその③　ほどほどがよろしいようで。ドゥービー・ブラザーズ

日本武道館。70年代にはレッド・ツェッペリンが初来日公演を行なった会場に客は四分の三くらい。具体的には過去のヒット曲を聴かせる構成で、客は十分満足できただろう。まあただ、新作もコンスタントに発表しているバンドなので、そこからも当然演奏する。新作と言っても70年代の自分たちの音を踏襲していくコンセプトで作られているものなので、旧作にまじって演奏されてもどっちが旧作なのかわからない。

CamScannerでスキャン

70年代サバイバルその④　ナツメロ・バンドで何が悪い。ジェスロ・タル

渋谷ＯＮ ＡＩＲ。70年代にはこんな会場はなかった。超満員、全25曲、2時間半以上、異様なハイ・テンションで過去の代表曲が殆ど全て演奏される。自分たちが何を求められているか十分わかっていて、それにどれだけちゃんと応えられるかが、今の自分たちにとっての現役感覚だと自覚した素晴らしいコンサートである。やたら演奏が上手いし、緊張感がある。アメリカ、イギリスでは、未だに単独で1万人ぐらい集めるらしいが、確かにあの演奏ならそれぐらいのキャパでも持つだろう。「前回の来日公演に来た人はどれくらいいるんだ？　うーむ結構多いな、何人かは俺も顔を憶えてるぜ」などというアホなMCをはさみながらコンサートは進行する。常に自分たちの商品性が過去の業績にしかないことを客にアッピールするブラック・ユーモア感覚はイアン・アンダーソンらしい。しかしそれをちゃんと笑えるアーティストと客がいて、でも演ることは演るぜというテンションとエネルギーがあれば、十分楽しいコンサートができることを証明した、優れて90年代的なコンサートであった。

（ロッキング・オン93年12月号）

クラプトンに手入れされた鼻毛は似合わない

――エリック・クラプトン「日本武道館　93年10月12日」

何年か前、フィル・コリンズがクラプトンのアルバムをプロデュースした時、ギター・ソロを弾いたクラプトンに対し「結構良かったけど、ちょっと違うんでもう一回弾いてもらえます？」と言ったら、クラプトンは愕然としたらしい。つまり彼はそれまでスタジオでのNGというのを、それこそ間違えた時以外もらったことがなかったらしいのだ。クラプトンもびっくりしたのだろうが、フィル・コリンズも相当驚いたようだ。そりゃそうだろう、ひとつのフレーズを何十、或いは何百回とやり直すのが珍しくないレコーディングを日常的に体験した人間にとっては、それはかなりのカルチャー・ショックである。だから、そうした作業の下に作られたアルバム『ビハインド・ザ・サン』は、それまでのただ作っては出しました、というクラプトン・アルバムとかなり違うものになった。しかし面白いのは、その『ビハインド・ザ・サン』は、決してファンに全面的に支持されたわけではなく、ただ作って出しましたというアルバムの中に未だに代表曲として支持の高いもの

があったりするところである。つまりクラプトンというのはそういう存在のアーティストなのだ。

今回の来日コンサートは今更言うまでもなく空前の盛りあがりを示し、小社もクラプトン増刊号を出させていただき儲けさせていただいたのであまり言えた義理ではないのだが、正直言って個人的にはたいして期待していなかった。何故なら、これまでクラプトンのコンサートで心底良かったと思うものがなかったからだ。音楽評論家を始めて早20余年、何度となくクラプトンのコンサートを観てきたが、たいていは失望、もしくは〝まあこんなもんだろうな〟という印象のものばかりであった。全体にまとまりがなく、構成らしい構成がなされていないのだ。ひどい時は、他のギタリストがソロを弾いている時、ステージに用意されたソファーに坐って、コーラス・ギャルとなごんで私語をしているなんてステージを観せられた時もある。まさに、誰かNGを出す奴はいないのか、フィル・コリンズを呼んでこい、という感じである。きっと周りにはイエス・マンしかいないのだろう。その辺のことはキース・リチャーズも指摘していた。また客の方も甘く、演奏中は寝ているクセして、終わるともの凄い拍手、という完全な馴れ合い体制が出来あがってしまっていた。

それが今回のステージでは一変していた。これほど完璧なクラプトン・コンサートを僕

CamScannerでスキャン

はこれまで観たことがない。曲構成についてはいろいろ書かれているので知っていると思うが、まずは非常に地味にブルースのアコースティック演奏で始まる。それが10曲近く続くのだが、徐々にメンバーが増えていき、コンサートのユニットが揃っていく展開が巧妙である。そして、この手の曲で一番退屈になりがちなギター・ソロが短く、どの曲も2、3分でまとめられている。93年のクラプトンのステージに、絶対必要なこのアンプラグド・パートの観せ方としては最高である。そして客が「ひょっとして、このまんまこれで押し切っちゃうのかよ」と不安に思い始めた9曲目、突然「クリーム」という短いコメントと共に〝ホワイト・ルーム〟が演奏される。すると照明もそれまでのブルース・パートの10倍くらいに光量が増えコンサートの様相が全く変わってしまう。このドラマティックな展開に客席バカ受け、と思いきやたいして受けてない。興奮してんのは一部のオヤジだけである。お前ら〝ホワイト・ルーム〟を知らないでコンサートに来てんじゃねえよ。結局この日の客の殆どはアンコールになっても立たなかった。〝ティアーズ・イン・ヘヴン〟の聴かせ方も自然で嫌味がなかったし、本編ラストに〝エイント・ノーバディーズ・ビジネス〟を持ってきたあたりも非常に粋であった。そして何より、ディテールまで決め込まれたメリハリのある構成が素晴らしく、はっきりと第三者の視点の感じられる、つまり客が何を望んでいるかが考えられた演出が快かった。

で、すっかり満足した僕が帰り途考えたことは「ここまでキメキメでやられると、昔のパターンの方がクラプトンっぽくて良かったような気がするよな」であった。つまり、そういう始末の悪いアーティストなのである。クラプトンは。

（ロッキング・オン'93年1月号）

「了解事項」としてのツェッペリンの偉大さ

——カヴァーデイル・ペイジ［日本武道館 93年12月4日］

なんだかやたら照明が派手である。目がチカチカする。これは外見的老化が著しいジミー・ペイジの実態を隠蔽するための高等テクニックなのだろうか。とりあえず客の殆どは初めて観る伝説のギタリストが動く姿に興奮している。しかし、僕にとっては三度目の来日コンサートに来ている往年のロック・ミュージシャンのステージである。動いているからといってそう簡単には興奮できない。デヴィッド・カヴァーデイルは驚くほど現役で、外見的な衰えが感じられない。ただ逆に、それがシャレになっていない感じもする。殆ど言いがかりに近い感想だが、声も動きも衰えていない自信からくる堂々としたステージングが、何か悲しいのだ。どっかで笑わしてもらいたい気がするのだ。一方ジミー・ペイジはステージに出てきただけで笑いを誘うほのぼのとしたたたずまいであった（どういう形容だよ）。ツェッペリンでお馴染みのステージ・アクションを連発するが何か決まらない。それがいい。一回ステージ前までつんのめるように出てきて坐り込みそうになった時〝あ

っ、ころぶ!〟と冷や汗が出たが、それが決めのポーズだとわかった時、全身から力が抜けてしまった。

いきなり4曲目に〝ロックンロール〟1曲おいて〝カシミール〟、後半には〝イン・マイ・タイム・オブ・ダイング〟そしてジミー・ペイジ単独のギター・ソロ・ナンバーは〝ホワイト・サマー〟、アンコールには〝ブラック・ドッグ〟まで用意されている。ホワイトスネイク・ナンバーも3曲。つまりアンコールを含め16曲中、8曲がカヴァーデイル・ペイジ以外の曲ということになる。いくらカヴァーデイル・ペイジとしてはアルバム1枚しか出していないとは言え、自分たちに何が求められているかを十分に承知したサービス精神にあふれる選曲と言えるだろう。これ以上多いとナツメロ・バンドになってしまうのでギリギリのラインと言える。客の反応も当然のことツェッペリン・ナンバーに対するものが圧倒的にいい。〝ヒア・アイ・ゴー・アゲイン〟が思ったほど受けなく、デヴィッド・カヴァーデイルは不服そうだったが、つまりツェッペリンを期待していた客が主体だったのだろう。

感想をひと言で表現するなら「やっぱ、ツェッペリンの曲はかっこいいよな」ってことである。お前、そりゃないだろう、と言われるかもしれないが、きっと来た客の多くも同じ感想を持ったのではないか。ただそれは、今のカヴァーデイル・ペイジに対するネガテ

ィヴな評価から出てきた感想ではない。カヴァーデイル・ペイジも決して悪くないのだ。ほどほどにいいのである。まあ、こんなもんだろうなという感じなのである。ただ、このバンドがツェッペリンやホワイトスネイクを超えることはないだろうという了解、静かな諦めがファンの間にはある。それはカヴァーデイル・ペイジに限らず多くの70年代、80年代のロック・ヒーローに対する共通する気分である。見限ったとは違う、まさに静かなる諦め。それは下手な追憶からくる過剰な期待より健康的と言える――よね。

（ロッキング・オン94年3月号）

ちょっとまぶしすぎた「パパパヤ〜〜〜〜〜」

──アース・ウィンド＆ファイアー［代々木第一体育館 94年4月1日］

オープニングでは例によってマジック・ショーもどきのことが行なわれる。アリーナのはじっこの席なんで細かい様子はよくわからなかったけど、箱の中に人が入ってクルッと回ったら消えていたみたいな例のパターンである。ただ今回は「エジプトの歴史何千年が」とかいうもっともらしい前説がわざわざ日本語で流れたりして、やけに気合いが入っている。大げさなオープニングで幕が上がると背景が全て電動式のミラーになっている派手派手なステージが現われる。あれ、だけど待てよ、このステージって何年か前に東京ドームでやったセットと同じじゃねえか。ひょっとすると倉庫かなんかに保管してたのかな。まあいいか。だけど、この日アリーナに来ていた客の半分以上はあの、2階、3階がガラガラだったドームに来ていた連中だと思うけど。

1曲目は〝セプテンバー〟。おおこれはヒット・パレードを演ってくれるのだな、という手応えを感じさせる選曲である。予想通り、以下〝レッツ・グルーヴ〟〝ブギー・ワンダー

CamScannerでスキャン

ランド〟〝キャント・ハイド・ラヴ〟といったヒット曲が続けざまに演奏される。8曲目でいきなりステージが暗くなり大げさなライティングと共にあのイントロが鳴り響く。〝ファンタジー〟である。70年代、全国のディスコを殆ど宗教的な空間に変えた、誰もがこの曲がかかると手を空中に高くかかげながら踊った、あの〝ファンタジー〟である。当然、何本ものスポット・ライトが交差するステージの中央に立つのは、あのキング・オブ・ファルセット、フィリップ・ベイリーだ。異様な盛りあがりの中、曲は〝シャイニング・スター〟〝リーズン〟〝シング・ア・ソング〟〝ゲッタウェイ〟〝暗黒への挑戦〟と、まるで解散コンサートのようなメニューで続いた。まさに客が求めているEW&Fをそのまま演ってくれたわけである。最新アルバム『千年伝説』からはたった2曲という割り切った選曲は、逆にこれからの自分たちの方向への自信を感じさせた。

というわけで長くファンを続けてきた僕としては十分に満足のゆくコンサートであった。演奏も悪くなかった。しかし思ったのは、予想した以上にEW&Fの楽曲は、時代と共に輝いていたのだな、という冷酷な事実を確認させてくれるコンサートでもあった。90年代の今聴くと、彼らの曲はあまりにもキラキラと輝き、肯定的でありすぎるのだ。あまりにも自信に満ちて、まっすぐでありすぎるのだ。言うまでもなくそこが僕は好きだし、今でもそこを評価する。ただファンカデリック、或いはスライといった他のファンク・ミュー

ジシャンの持つ時代を超えた普遍性といったものはEW&Fにはあまりない。きっと、あと10年ぐらいすると本当のクラシックとして確立するのかもしれないが、今はちょっと時代が中途半端である。しかし彼らに方向転換は必要ないし、無理である。少なくとも僕はあと10年でも20年でもつき合う。

（ロッキング・オン94年6月号）

CamScannerでスキャン

ピンク・フロイドはさらにとんでもなく巨大化した光るブタだった

——ピンク・フロイド「オークランド・コロシアム（オークランド）」94年5月

今回のピンク・フロイド・コンサートで初めて体験することが3つあった。コンサートを観続けてはや、十数年、たいていのことには驚かないが、この初体験はなかなか新鮮というか、あきれたというか、面白かった。

まず、その1、球場サラウンド。僕が観たのはオークランド・コロシアム。今回のツアー会場はすべてがスタジアムであるが、ここも4万人程度収容できる野球場。追加公演が出たくらいなので超満員。そのスタンドの最上部に巨大なPAスピーカーが四か所ぐらいに置いてある。つまりこのスピーカーがサラウンド効果用なのだ。会場に入るとすでにこのスピーカーが客入れ用BGMというか、SE装置として機能している。小鳥の鳴き声、航空機のノイズといったSEをグルグルと音を回しながら流している。その音質とサラウンド効果が半端でない。とても屋外の野球場とは思えない。殆ど銀座のマリオンでスピルバ

ーグ映画を観ているような臨場感である。実際のコンサートが始まると、そのPAポテンシャルの高さはもっととんでもないことを思い知らされることになる。殆どステージ上でのバンドの実態はないとは言え、たいして演奏技術のあるバンドでないにもかかわらず、これだけの音が出るのだから、テクノロジーの進歩は、こと音に関する部分では球場コンサートの問題点をクリアしつつあるようだ。

コンサートはそのSEのヴォリュームが徐々に大きくなり、巨大なジェット・ノイズが会場をグルグル回り、爆発音が鳴り響くと同時に始まる。2部構成になっていて、前半が新作主体、後半がヒット曲大会という非常に明解な作りになっている。当然のこと、コンサートというよりはライト・ショーと言っていいノリで、客もギター・ソロより、照明の演出効果に拍手したりしている。まあ、確かに半端ではない金のかかり方である。1曲ごとに演出を変え、そのどれもが普通の球場コンサートのラスト・ナンバーのような派手な作りで飽きさせない。

そこで初体験のその2。レーザーは言うまでもなく多用されるのだが、その光量がとんでもない。何と雲に絵を描いてしまうのだ。サンフランシスコの雲は低いことで有名だが(本当かよ)、その雲に幾何学模様を描いてしまうのである。一瞬、目の錯覚かと思ったが何度もやっていたので、あれはどう見ても錯覚ではない。新曲主体の第1部のラストは〝吹

けよ嵐、呼べよ嵐〃。例のベースのイントロが鳴ったとたんに、新曲の攻勢に少々うんざりしていた客がどよめき総立ちになる。この曲の演出が凄い、殆どヤケクソみたいなバリ・ライト攻撃に続き、出た、誰もが待っていた巨大なブタ。ステージ左右に立てられていた塔のてっぺんから巨大なブタが出現。しかし今更言ってもしょうがないけど、この曲と巨大なブタにどんな因果関係があると言うんだよ。ロジャー・ウォーターズが抜けてしまった以上、もはやピンク・フロイドはピンク・フロイドでなくなったと頭でわかってはいても少々情けなくなってくる。アルバム『アニマルズ』が発売された時にロジャー・ウォーターズが始めた、この巨大ブタの演出は、資本家をブタに象徴させた、そのアルバム・コンセプトの文脈から必然的に生み出されたものである。今や見せ物バンドであるところに自らのバンド・アイデンティティを置いているフロイドに向かって、それじゃあ単なる見せ物としてのブタではないか、などと言っても、それは単なるオールド・フロイド・ファンのノスタルジーにすぎないのかもしれないが、やはり腹が立つ。

まあ、何であれ第1部はやたら盛りあがって終了。15分の休憩に入る。いちおうマリファナが臭ったりして、それなりにフロイドのコンサートらしいムードもあるのだが、基本的な客のノリはボン・ジョヴィと大差ない。しかしそれでもサンフランシスコ、100年振りに山から降りてきたようなヒッピーのオヤジがいて、おもむろにホラ貝のようなものを〃ぶ

ぉーっ〟とか吹き出した。さすがにヒッピー発生の地は違うと感心してたら、いきなりそのオヤジの前に坐っていた長髪の若者が立ちあがり「ウルセエぞ、オヤジ」と叫んで、頭をポカリ。時代は変わったのである。

第2部は、とにかくヒット曲が続けざまに演奏される。ああ、何で『狂気』の曲をロジャー・ウォーターズじゃなくてギルモアのヴォーカルで聴かなきゃなんねえだ、などとホラ貝オヤジのようなことを考えていたら、3つ目の初体験。当然、スタジアムのグラウンド部分にも客を入れているのだが、野球の内野部分ぐらいのスペースがシートで作られたテントのようなものになっていて、隔離されている。その天井が開き、中から巨大なミラー・ボールが出現した。どれぐらい巨大かと言えば、ほぼ2階建ての家ぐらいの大きさである。それがギラギラと光りながらグルグルと回るのだ。隣に居た地元のスタッフが「これで、このミラー・ボールが開いたりしたら大笑いですよね」と言い終わらないうちに、その巨大ミラー・ボールは花びらのように開いていく。ステージを観ている奴など誰も居やしない。

最後は花火が何十発と打ちあげられ、きっと今年最大の動員を記録するであろうフロイド・ツアーのオークランド公演は終わった。

そう言えば、ステージの上にメンバーは居たのだろうか。ちゃんとチェックしておけば

良かった。聞くところによると、もの凄い数の公演をこなすため、フロイドはこのツアーのために同じセットを3つ作って全米を回っているらしい。ノスタルジーを引きずってるどころではないのだ、時代は90年代なのである。「何だか目がチカチカしないか」などとオヤジ臭いことを言いながら駐車場に戻ってみると、1万台以上の車全部にビラが置かれていた。ポルノ・ショップの広告にしてはやけに大がかりだな、と思って読むと〝一体、何がピンク・フロイドなのか!〟というアジビラである。ロジャー・ウォーターズこそがフロイドの本質なのだ、ということをコンサートで演奏された曲をサンプルに訴えている。うーむ、ひょっとするとサンフランシスコでは70年代は続いているのかもしれない。少し元気が出てきたぞ。

（ロッキング・オン94年7月号）

CamScannerでスキャン

それは"ノット・フェイド・アウェイ"で始まった!!

——ローリング・ストーンズ「RFKスタジアム（ワシントンDC）94年8月1日」

コンサート前日の7月31日にワシントンに着く。ホテルに入りテレビを観ると3大ネットワークもCNNも、メインのニュースで明日からストーンズのツアーが始まるとリポートしている。無論、ワシントンのローカル・ニュースではなく全国ニュースで、である。半端な注目のされ方ではない。会場の様子を流したりしていたが、巨大なセットは前回のツアーより格段にスケール・アップされているようで楽しみだ。

当日はヴァージンの用意したバスで会場に入る。世界中からプレスが来ていて、ドイツ語だのイタリア語などが飛びかったりしている。しかし、どこの国もプレス関係者はノリが似ているのが面白い。会場のRFKスタジアムは市内からバスで30分ぐらいのところにある。客の年齢層は高い。しかも普通のサラリーマン風の人間が多い。

セットは実際に見てみると想像以上に巨大。シルヴァー・メタリックの材質で統一され、ステージ全体が一種のオブジェのようにデザインされている。ステージ中央に巨大なスク

リーン。ただこれは、いわゆる投射式のよくあるスクリーンではなく、もっと解像度の高いテレビ画面のようなもので、僕はこんなものは今まで見たことがない。ひょっとしたら違うのかもしれないが、僕には新しいテクノロジーのように思えた。当然、演奏中ここにいろんな映像が映されるのだが、やたら画面が明るく鮮明。

前座が終わり、ほぼ予定通りの9時過ぎに開演。1曲目は〝ノット・フェイド・アウェイ〟。ストーンズ・ファンにとっては66年のライヴ・アルバム『ガット・ライヴ・イフ・ユー・ウォント・イット』で御馴染みのバディ・ホリー・ナンバー。デッドもやったりしてる曲で、ロックンロールの定番と言えば定番ではあるが、オープニングとしては意表をついた選曲である。

前回のスティール・ホイールズ・ツアーのオープニングは〝スタート・ミー・アップ〟で思いっ切りコマーシャルで派手だった。そしてコンサート全体もそのオープニングのノリで統一されたヒット・パレードだったが、今回もこの1曲目はコンサート全体を象徴していた。最新作『ヴードゥー・ラウンジ』がはっきり示していたように、今のストーンズには明確なロックンロール回帰、自分たちの原点確認という姿勢がある。キースはインタヴューで昔のパターンの繰り返しと言われるので避けてきたスタイルに今回は挑戦したと言っているが、ライヴにおいて、その姿勢はより一層強調されている。派手なヒット曲と

いうよりは地味でもロックンロール・バンドとしてのストーンズのキャラクターがはっきり伝わる曲主体の選曲が行なわれている。パンフレットからして、やたら初期の写真が多用され、たまたまなのかもしれないが、ブライアン・ジョーンズの顔が何回も登場しているのは、オールド・ファンにとってはなかなか刺激的である。2曲目は〝アンダーカヴァー・オブ・ザ・ナイト〟、そして〝ダイスをころがせ〟と続く。一応、我々が座っていたのはスタンドのプレス席なので、そんな馬鹿盛りあがりしてる奴はいなかったが、丁度前にいたのが完全なストーンズ・フリークで、やたらウルサイ。1曲目から ほぼ全曲歌いっぱなし。イントロが始まったとたんにタイトルを叫ぶんで、曲目チェックには便利だがウルサイ。ミック「じゃあ次はエグザイル(間)」ウルサイ客「オン・メイン・ストリート!」ミック「オン・メイン・ストリートから(間)」ウルサイ客「〝ロックス・オフ〟やってくれ、〝ロックス・オフ〟だーっ!」ミック「〝ロックス・オフ〟」ウルサイ客「ヴギャ〜〜〜ッ」といった調子で笑わせてくれる。面白いのは、それでもプレス関係者らしく、叫びながらもメモをとっているのが余計笑える。一応ワシントンDCの鳥井賀句という風に僕は秘かに命名して楽しむことにした。後ろの席の僕にオペラ・グラスかなんか貸してくれて親切なのだが、近くに盛りあがってない客がいると「お前は本当にストーンズ・ファンなのか」とか詰め寄ったりしている。どうも、こういうおせっかいな傾向は日米を問わずストーン

CamScannerでスキャン

ズ・ファンにはあるようだ。面白いのは、そいつの隣の友達が完全なストーンズ素人で、知らない曲が続くとすぐに飽きてしまう。13曲目は〝オール・ダウン・ザ・ライン〟。隣のストーンズ素人「あっ、新曲だ！」賀句「バカ！（と言いながらいきなり素人の頭をなぐる）」。驚いたのは本誌が8月号のインタヴューでミックにリクエストした曲のうち〝モンキー・マン〟と〝メモリー・モーテル〟が演奏されたこと。あまりライヴでは演らない曲なので、本当にリクエストが採用されたのかもしれない。今度インタヴューする時に是非訊いてみたいところだ。

前回のツアーの〝ホンキー・トンク・ウィメン〟で登場した巨大風船人形は今回も登場。ただし今回は前回の10倍以上の量で、ステージ上が風船人形で埋めつくされてしまう。23曲目はド派手なマグネシウムの閃光と共に〝スタート・ミー・アップ〟。以下〝イッツ・オンリー・ロックン・ロール〟〝ストリート・ファイティング・マン〟〝ブラウン・シュガー〟と続き、アンコールは〝ジャンピン・ジャック・フラッシュ〟。2時間半のコンサートは何十発もの打ち上げ花火によって幕を閉じた。

単純な感想を言うならば、非常にいいコンサートであった。前回のスティール・ホイールズ・ツアーも僕は好きだが、キーボードの厚い音で武装した産業ロック風のサウンドは本来のストーンズ・グルーヴとは少しずれるものであった。しかし今回は違う。まさにロ

ックンロール・バンドとしてのストーンズの骨太のノリが堪能できる。それにベースのダリル・ジョーンズが果たした役割は大きい。ミックはステージで「ワシントンに来て1週間になるけど、ビルが脱けてからは老人医療の話はあんまり耳にしてないな（これはワシントンでクリントン政権が進める医療改革にひっかけたジョーク）」などと思いっ切りの嫌味をかましていたが、確かにダリル・ジョーンズにはビル・ワイマンにはない若々しいドライヴ感がある。今更言うまでもなくビル・ワイマンのベースのフレーズはストーンズの文体に大きく貢献し、サウンドの柱になってきた。ただライヴにおいてバンド全体を引っぱっていくというタイプではない。今回のダリル・ジョーンズは、リズム楽器でありながらリード楽器でもあるような素晴らしいプレイを展開し、そのことによってキースやロニーの自由度が格段に増し、独特のグルーヴ感が生まれた。〝ホット・スタッフ〟のファンキーなノリはかつてなかったほどである。

まだ初日ということもあって硬いところもあったが、このペースだと3月辺りに予定されている来日コンサートでは相当のものを聴かせてくれそうだ。（ロッキング・オン94年10月号）

CamScannerでスキャン

U2を好きなマイケル・スタイプ

――R.E.M.［日本武道館 95年2月1日］

爆風スランプの前座として、目黒の杉野公会堂（キャパ300人ぐらい）で演奏していたバンドが、こんなことになろうとは。今や世界一のロック・バンドとしての地位をU2から実質的に奪い取ってしまったR.E.M.。しかしシンガポールでさえスタジアムで演奏する彼らも日本では武道館2日間。しかも空席がかなり目立つ。前日行なわれたキッスは2日間共武道館は超満員だったらしい。

いろいろなところで書かれているようにステージは信じられないくらいシンプル。特に何の演出があるわけでもなく客電が落ちるとメンバーがゾロゾロとステージに出現。演奏が始まる。ある程度予想していたことだが、いきなり出てきた音のかっこ良さに思わず「なんじゃや、こりゃ」と声を出してしまった。95年の今、いろいろな意味で最も優れたロックンロールが、あの武道館の空気を満たしていた。淡々としたたたずまいの中、約2時間、全くステージはたるむことなく進行し、聴く者を圧倒して終わった。

CamScannerでスキャン

90年代のロックは、いつも言っていることだが、ニヒリズム、或いはシニシズムに向かい合いながら、どうやって自らのエモーションのフォーカスを確かなところへ絞り込めるかが最大のテーマである。無根拠に元気であったり、エモーショナルであったりすることは、もはや許されないし、それをやったらただの馬鹿になってしまう。一方、ただシニカルであったり、ニヒリスティックであるだけでは表現として持ちこたえられないし、ましてそれが大衆消費されるロックとして高性能であることは不可能だ。グランジというのは、そういう状況の中、爆発するシニシズム、ニヒリズムという、殆ど絶望をデカイ声で歌えば、なんだかエモーショナルだぞ、という思い切り乱暴な形で出現した表現だが、当然のこと、一種の瞬間芸でしかなかった。元祖グランジといった言い方もされるR.E.M.は、そうしたニヒリズムやシニシズムとの距離を正確に見定めながら、一貫してエモーショナルな曲作りを続けてきたバンドである。それを支えてきたのはマイケル・スタイプの知性とパーソナリティだ(字数が少ないんで粗雑な断定でゴメン)。ライヴにおいて、そうしたR.E.M.の90年代的な特性はより一層明確に打ち出されていた。

唯一演出らしい演出はバックの巨大なスクリーンに映し出されていた映像。MCの最中でも流しっぱなしだし、曲途中から始まったり実にとりとめのない形で使われていたが、言うまでもなく、そのとりとめのなさは周到な計算にもとづくものである。その映像の質

も含め、どこか投げやりでレイジーでありながら限りなくエモーショナルであるスタイルはまさに90年代ロック王道のものと言える。

何故かマイケル・スタイプと一緒にタクシーに乗る機会のあった小社編集部員によるとたまたまカーステでかかったU2を聴いて「俺このバンドが凄く好きなんだけど、こんなハイキーは出ないんだ」と言ったそうだ。何となくらしいエピソードである。

（ロッキング・オン95年4月号）

CamScannerでスキャン

当為のロック・ショーを貫いたストーンズ
――ローリング・ストーンズ［東京ドーム 95年3月6日］

ワールド・ツアーの初日をワシントンで観てから7か月。この間に流れてきた情報は当初のロックンロール・パターンから客受けのいいヒット・パレード・パターンに変わってしまった、とか、それでも客が入ってないとか、ろくでもないことばかりであった。しかし東京ドームのコンサートは基本的には〝ノット・フェイド・アウェイ〟で始まり、〝モンキー・マン〟が歌われる、当初からのスタイルのものであった。ロックンロール・バンドとしての原点回帰というコンセプトは守られていた。当然のこと初日よりは演奏もこなれていたし、ツアーの脂が乗ってきたグルーヴが感じられて満足のできるコンサートであった。ただ演出的な点から言えば今回の目玉が火を使ったものであったので、日本では殆ど使えず、特にオープニングはかなりショボイものになっていたのが非常に残念であった。〝ヴードゥー〟というコンセプトがあの1曲の演出に集中していたのだが。

さて、前回の来日コンサートでも若いファンから、予定調和だとか、ロック芸能だとか

いろいろ言われたストーンズであるが、文句のある奴は来なければいいのである。お前ら本当にストーンズ観たいのか。ストーンズというのは予定調和でロック芸能なんだよ。それがいいのである。そういうことを言う奴に限って、カスみたいなインディ・バンドや、ふ抜けのソウル・ミュージシャンをヨイショしたりするのである。

デビューしてから30年、50を過ぎたロック・バンドの球場コンサート、そこに予定調和と、しっかりしたエイト・ビートのロック芸能があれば、他に何が必要だというのか。ストーンズに90年代ロック・イノベーションを求めるほど、今のロック・シーンは人材不足ではないだろう。球場スケールで2時間半のロックンロール・ショーを高いテンションで演じること、それがストーンズに求められた役割であり、彼らはそれをしっかりとやりとげたのである。

（ロッキング・オン95年5月号）

だから俺は言ったんだよ！最後はツェッペリンになるって

——ペイジ・プラント［マジソン・スクエア・ガーデン（ニューヨーク）95年10月27日］

もはやこれはツェッペリンの元メンバー2人によるツェッペリン再結成コンサートである。全曲ツェッペリン・ナンバーのみ、しかも後で詳しく書くがヒット曲のオン・パレード、ペイジ・プラントのオリジナル曲はゼロ、この割り切り方は凄い。だいたいジミー・ペイジは、俺のインタヴューで、

「（コンサートでの曲目は）かなり広範囲な作品群になるよね。ロバートのソロの頃のものだって演るかもしれないし、僕のものも演るかもしれないし——」

なんてことを言っていたのにもかかわらずである。またロバート・プラントも、

「そういう懐メロばかり期待している客なんかこっちからお断り！ってもんで。グレイテスト・ヒットを聴きたいんなら例のボックス・セット聴いてりゃ十分間に合うんだし——」

と言っていたのである。しつこく俺が〝ブラック・ドッグ〟とか〝ホール・ロッタ・ラ

ヴ〃とか演んないの?と訊いたら、
「今更、ヘイヘイママ! なんて俺が叫ぶのか」
とか言ってたよな、ロバートくん。それがいきなりオープニングが〃移民の歌〃で、アンコールが〃ブラック・ドッグ〃と〃ロックンロール〃〃カシミール〃とは、いったいどういうことなんだよ。気持ち良かったけど。だから俺は言ったんだよ、ハナからこういうもんにしとけば良かったたって。どうせこういうパターンになるのはわかってたんだから。
春から始まった全米ツアーの最終地のニューヨーク。マジソン・スクエア・ガーデンで2日にわたってペイジ・プラントはコンサートを行なった。当日券は売ってるし、会場に入ると空席はあるし、ちょっと不安が頭をよぎったが、前座が終わると完全に満席。現地のスタッフが言うには、我々の後ろの関係者席に今NYでは一番の売れっ子モデルが居たらしい。それなりに周りのムードも盛りあがったところで開演。まずはジミー・ペイジだけ暗いステージに出てきて、ビヨヨ〜〜〜〜ンというエスニック風ギター・ソロを1分ぐらい演る。ステージの下手と上手には巨大なローソクが灯されている。これはひょっとするとコンサートの半分ぐらいは例のペイジ・プラント・パターンのエスニック・サウンズなのかな、嫌だな、などと思った瞬間、ステージが明るくなり〃移民の歌〃のイントロ。ロバート・プラントがステージへ走り出る。意外と動きがいい。殆ど往年のツェッペリン時

代のようだ。遠目にはシワも見えないぞ。場内はいきなり騒然。実は〝移民の歌〟はイントロだけで、すぐに〝ワントン・ソング〟に変わる。これが非常にカッコイイ。とにかくロバート・プラントが快調である。声はやたら出るし、体のキレもいい。ジミー・ペイジは相変わらずヨタヨタしているが、やせたみたいだ。サウンド的にはサポート・ギターとキーボードが入っているのでやたら安定している。難しいギター・ソロだといきなりサポート・ギターに弾かせたりしてその辺の割り切り方も徹底している。

実はコンサートを観る前から曲目は殆ど知っていた。インターネットにジミー・ペイジは自分のホーム・ページを持っていて、そこにアクセスすれば全公演の曲目リストが引き出せるのだ。コンサートを重ねるにつれツェッペリン・ナンバーが増え、秋からは完全なツェッペリン・ショーになったのを知って、今回のNY出張を決めたのだ。当初は演っていた〝アキレス・ラスト・スタンド〟を止めてしまったのは残念だけど。しかし曲目を知っていてもこのオープニングは盛りあがるぞ。続いて〝ブリング・イット・オン・ホーム〟〝ハートブレイカー〟〝ソング・リメインズ・ザ・セイム〟〝シンス・アイヴ・ビーン・ラヴィン・ユー〟〝ホール・ロッタ・ラヴ〟といった具合に、これでもかという曲目が並ぶ。そしてアンコールでは前記の3曲、〝ステアウェイ・トゥ・ヘヴン〟が出てこなかったのが不思議なくらいだ。実は〝ベイビー・アイム・ゴナ・リーヴ・ユー〟は、イントロとエンデ

イングが〝ステアウェイ・トゥ・ヘヴン〟なのである（何もかもバラしてゴメンね）。あのイントロが始まると当然、凄い騒ぎになるのだが、それが〝ベイビー……〟に変わっても、それはそれで盛りあがり、不満のブーイングをする客はいない。むしろ、これぐらいの方がいいかもしれないというぐらいオナカいっぱいになる2時間半のメニューである。アンコール後、ロバート・プラントは「また新曲が出来たら会おうぜ」とか言っていたが、思わず「お前ら、新曲なんて演んなかったじゃねえか」と言ってやりたくなるような選曲である。客としては最高のメニューだったけど。

一歩間違えると単なる懐古趣味、昔の名前で出ています的な危険性のあるコンサートであった。しかし決してそうはなっていなかったのは、ツェッペリン・ナンバーの持つ異様なパワーと、他に代わるもののないロバート・プラントのヴォーカルに絶対的な記名性があったからだ。「ここで観たことを、皆に伝えてくれよ」というロバート・プラントのＭＣは、演ってることに対する自信からくる本音だろう。

無論、このままペイジ・プラントがツェッペリンの代用品として機能すればいいと僕も思っているわけではない。しかし、客の欲望と正面から向き合い、自分たちが何を求められているかを自覚したのは大きい。しかもコンサートのメニューをここまで開き直ったものにしたのも偉いと思う。普通、何曲かはペイジ・プラントのものを入れるだろう。それ

をあえてしなかったのは、僕は積極的な姿勢と解釈したい。次のペイジ・プラントのオリジナル・アルバムは1作目のものとは違うものになるだろう。コンサートと同じように客の欲望と正面から対決する内容になるはずだ。それが凡庸なハードロックになるか、それとも90年代のツェッペリンと呼べるものになるか、次が勝負である。ようやく2人はポップ・ミュージックのステージに登り、最後のカードであるツェッペリン・カードを引いたのである。もう後には引けないはずだ。

（ロッキング・オン96年1月号）

CamScannerでスキャン

ノスタルジーと同時代性のはざまで歌われた〝オール・アイ・ウォナ・ドゥ〟

——シェリル・クロウ［新宿リキッドルーム　95年4月13日］

アメリカ本国での人気と評価の高さを反映してか、観客にアメリカ人の姿が目立つ。そうした客にステージから語りかけたりしてリラックスした雰囲気でコンサートは行なわれた。グラミー賞3部門受賞、最近のシングル2曲はどちらもビルボード・トップ10ヒットと、今最も注目されている女性シンガーである。70年代のフォーク・ロック風のスタイルに、ファンキーな味を加えたスタイルは、懐古的と言えば非常に懐古的。デレク・アンド・ドミノス、レッド・ツェッペリンといった70年代を代表するロック・バンドの曲をカヴァーして、自らのルーツが70年代にあることを明確に主張している。

彼女が注目されるきっかけになったのが究極の懐古的イベント、ウッドストックであったのも当然と言えば当然の成り行きであった。しかし、この懐古的傾向はことシェリル・クロウに限ったことではない。今や黒人のアイドル・グループに占拠された感のあるアメ

リカのシングル・チャートの中で元気な白人ミュージシャンは、このシェリル・クロウとメリッサ・エスリッジというやはり同じスタイルの女性シンガーであるし、フーティー・アンド・ブロウフィッシュという、これも70年代そのままといったバンドがヒットを飛ばしている。

ただ、こうしたアーティストたちが本当に懐古的なのかと言えば、そう簡単には断言できない。シェリル・クロウの大ヒット曲〝オール・アイ・ウォナ・ドゥ〟の歌い出しではないが「死ぬまでに、ささやかでも楽しくやろうぜ」という、一種軽いニヒリズムとも言うべき投げやりさが、70年代にない90年代的な影を作品へ落としている。無論、それが時代的なリアリズムにつながりヒットを生んだわけだが、そこには70年代フォーク・ロックの持つ肯定的な楽観主義はない。

懐古的な衣装を着つつも彼女はやはり紛れもなく90年代のポップ・ミュージックのヒロインなのである。

（日本経済新聞95年4月28日）

360度の視線に立ち向かう、究極のプロフェッショナリズム

――松任谷由実［国立代々木競技場　95年5月17日］

センター・ステージ、つまりボクシングや柔道のように、死角のないステージが中央にあり、それを客席が囲むように設置されている。言うまでもなく逃げ場のない360度の視線と闘うことになるわけで、ミュージシャンにとっては大きなストレスを与えられる設定だ。今回ユーミンは、そのセンター・ステージに挑戦している。昨年観たツアー初めの頃と比較し、今回は演出も流れもスムーズで、非常に完成度の高いステージになっていた。

ユーミンというと世間では、その巨大セールスと自信に満ちた発言から、まさに〝女王〟的なイメージで語られることが多いが、実際の表現者としての彼女は、むしろ世間のイメージとは全く逆の存在である。繊細で傷つきやすく、ステージ前にはいつも緊張しているのが実像としてのユーミンである。その彼女が何万ものファンが待つステージに立つのは、一種の攻撃的マゾヒズムとも言えるものではないか。

ユーミンのステージを観るたびに思うのは、常に演奏する側のエクスタシーより観る側のエクスタシーが優先される見事なほどのエンターテイナーとしての姿勢だ。例えば今回のステージでは、場面転換の際、照明が落ちてギターのソロでつないでいくところがある。本来ならソデに引っ込むところだが、センター・ステージなのでソデはない。そこでユーミンは暗くなったステージにうずくまり、場面転換を待つのだ。

普通、彼女ほどのスターなら、そんな演出は受け入れない。しかし彼女にとっては、自分のスターとしてのポジションより、客の感動の方が重要なのである。次の場面で客の魂をとらえた時の〝見たか〟という達成感のためなら、何でも平気なのである。まさにそうした攻撃的マゾヒズムという彼女の姿勢を、最も過激に表現したのがこのセンター・ステージという設定であったのだ。

（日本経済新聞95年5月26日）

17年のキャリアを一挙に呑みこんでみせた、ロック理想モデル

——スティング［日本武道館　95年6月16日］

上手に歳をとったミュージシャンである。多くのロック・スターたちがデビュー当初のイメージの呪縛から逃れ切れず、苦しんでいる中、今のスティングのファンは、彼が髪を立て、安全ピン・ファッションのパンクスであったことを、殆ど忘れてしまっている。洗練されたファッションの落ち着いたたたずまいの中年シンガーのスティングに対し、誰も転向したイメージを抱いていない。それほど、彼の歳のとり方は見事であった。ちなみに彼は僕と同い年の44歳である。

今回のコンサートは彼がソロになってからの10年を総括するもので、ソロのみならずポリス時代のヒット曲の殆どを歌いまくる豪華な内容だった。しかし、歳を経るごとに音楽のスタイルを変えてきたアーティストだけに逆にこうしたスタイルのコンサートだと、統一感を出すのが困難になってくる。果たして、いつの時代の演奏スタイルで17年分の曲を

CamScannerでスキャン

一回にまとめるのか。

意表をつくように編成は、スティング以外にキーボードとギターとドラムだけの限りなくシンプルな4人編成。演出らしい演出はなく、品のいい照明のみで、ひたすら曲が演奏されていく。強力なビートの、まさにロックンロールとしか言いようのないスタイルで、ポリス初期のヒット曲〝ロクサーヌ〟から、最新曲の〝ホェン・ウィ・ダンス〟まで、見事な統一感を持ってステージは展開された。確かに時代によって装飾部分は変わったけど、基本は同じなんだよ、と見せつけられるような内容だった。

常に優等生的な模範答案を書き続けているスティングが、またも上手に答案を書いて見せた、という見方もできる。破綻の無さが面白みの無さにつながることも多いスティングだけに、ロックらしい危うさも観たかった気もするが、今回の答案に関しては、とりあえず十分な合格点をあげられるのではないか。

（日本経済新聞95年6月23日）

六本木ピットインで観た！ 14年の空白を埋める圧倒的パフォーマンス

竹内まりや（六本木ピットイン　95年7月18日）

何と14年振りのライヴである。今さら、説明する必要もないだろうが、昨年アルバム"インプレッションズ"が実に久々のセールスを記録した超人気アーティストである。つまり、最もコンサートを期待されているアーティストのシークレット・ギグが18日、六本木ピットインで行なわれた。"ジャズ・バンドハードライヴの第2部に特別ゲストとして登場、アンコールを含め、8曲を歌った。1曲目の"フライ・ミー・トゥ・ザ・ムーン"から8曲目の"ラヴ・ハズ・ノー・プライド"まで全曲、外国曲のカヴァーであった。つやのあるヴォーカル、完成した歌唱力、若々しいルックス。まるで昨日までライヴを演っていたような見事なパフォーマンスであった。

数多くのオリジナル・ヒットを持つアーティストだけに、カヴァー曲ばかりというのはもったいない気もするが、もともと洋楽に強い影響を受けた人だけに、これは自然なスタ

イルだったのだろう。

当日は本当に極秘だったらしくＨＩＰ目当てのジャズ・ファンが多く、そういうシビアな客相手に外国曲だけで通すのはなかなか難しいトライである。それを竹内まりやというネーム・バリューではなく歌唱力によってクリアしたのは立派。〝駅〟や〝シングル・アゲイン〟といった曲は日本的なメロディ・ラインと情緒性によってヒットしたように思われているが、彼女の基本にあるのはオーソドックスなアメリカン・ミュージックであることを確認できるライヴでもあった。

特に昔から歌い続けているブルース・ナンバー〝ラヴ・ミー・ライク・ア・マン〟は素晴らしく、彼女のエモーショナルな歌唱スタイルの原形がどこにあるのかがはっきりと伝わってきた。温かいアンコールの拍手は竹内まりやの名前にではなく、もう一度聴きたいという彼女の歌に向けられた素直なものであった。

（日本経済新聞95年7月28日）

新時代の幕を力強く切って落とした、〝ハートランド以後〟の佐野元春

――佐野元春［日本武道館 96年2月16日］

佐野元春が帰ってきた。別に引退していたわけでも、活動を休止していたわけでもないが、コンサート会場に集まったファンは、皆同じように「佐野元春が帰ってきた」と思ったただろう。共に長く活動を続けてきたバンド、ハートランドを94年9月に解散した時、佐野の一つの時代が終わったと感じたはずだ。

それほど佐野とハートランドの結びつきは強いものであった。一時彼は、解散を機に、自分の過去の楽曲は全てライヴでは演奏しない、とさえ言っていた。つまり、自分の作品は自分のものであると同時にハートランドのものでもあると思っていたのだ。

そして約1年半、ハートランドのいない佐野元春が僕たちの前に現れた。果たして彼はどのようなパフォーマンスを観せるのか、観客は期待と不安で1曲目を待った。

ギターに佐橋佳幸、キーボードに西本明、ドラムに小田原豊、ベースに井上富雄という

CamScannerでスキャン

当代一流のミュージシャン集団にスカパラ・ホーンズを加えた今考えられる最高のバックで歌った1曲目は〝約束の橋〟。彼の代表的なヒット曲である。ハイテンションで前向きなサウンドはファンの予感した以上のものであった。それから続けざまに演奏されるヒット曲の数々は彼が今のバンドに対し、いかに自信を持ち、信頼を寄せているかを感じさせるものであった。

佐野は日本のソロ・ロック・アーティストとして常に先駆的な役割を果たし、後の世代に大きな影響を与えてきた。ハートランド解散は彼にとって一つの危機だった。ハートランドがあったからこそ彼の音楽スタイルが成立していた部分も大きく、それを失うことは彼のスタイルをも失ってしまう危険があったからだ。

しかし、どれほど危険かは、先人の例がなく自分でやってみるより仕方がなかった。それを彼は緻密な人選と、過去の作品に対する愛情と、何よりこれから始まる自分の新しいキャリアに対する意欲でクリアしてみせた。この夜、多くのファンは新しい佐野元春の時代の始まりを感じただろう。

（日本経済新聞96年2月27日）

試行錯誤のソロ8年間を経て開花した、怒濤のポップ・ワールド

――布袋寅泰［神奈川県民ホール 96年3月9日］

SMAP、浜田省吾といった強敵を抑えて見事にチャート初登場1位を獲得した最新作『KING&QUEEN』。それを同じくタイトルにしたツアーの初日を、神奈川県民ホールで観た。100万枚アーティストの横浜公演の会場としては小さめの小屋なので、客のテンションが開演前から高い。それが1曲目の大ヒット・シングル〝スリル〟で爆発、そのままラストまで2時間、盛りあがったまま走り抜けてしまった。まさに今の布袋寅泰の勢いを象徴するようなコンサートであった。

布袋はBOØWY解散後、ソロとして『ギタリズム』と題されたシリーズを7年間にわたって作り続けた。

それはBOØWY時代のスタイルとは全く違う実験的な内容を持つもので、ソロとしての自分のオリジナリティ確立への並々ならぬ意欲がうかがえる作品群であった。

CamScannerでスキャン

しかし、セールス的にはBOØWY時代と比較すれば地味なものになっていった。それでも布袋は、安易に過去のスタイルに戻ろうとはせず、ひたすら『ギタリズム』の世界を追求し続ける。それがようやく4作目で完成し、94年に発売された『ギタリズムⅣ』によって完結する。セールス的にも見事な成果をその頃には残すようになっていた。

『KING&QUEEN』はそのギタリズム・シリーズ終了後に発売された最初の作品である。つまり布袋のソロとしての第2幕のスタートを飾る作品なのだ。コンサートの選曲も、アルバム全曲が本編で演奏され、たくさんのヒット曲はアンコールにメドレーとして歌われるクリアな構成で、彼の最新作に託した思いの強さがストレートに感じられるものであった。

彼としても、ここから新しいスタートを切ることをファンにもアッピールしたかったのだろう。その意図は十分に伝わったはずだ。

BOØWYのような巨大バンドを解散しソロとなると、独自のポジションを築くのは難しい。まして新しいイメージで、セールス的にも前のキャリアを超えることなど、殆ど不可能と言っていいだろう。それをやってのけた布袋の力は特筆に値する。

（日本経済新聞96年3月22日）

小室サウンドに対するアンチテーゼとしての、ポップ戦略商品

——スピッツ『ロビンソン』

現在、ヒットチャートの1位は彼らの最新作『チェリー』である。ミスター・チルドレン、SMAP、松田聖子といった強敵を押さえてのこの1位は立派だ。しかもノン・タイアップ。まさに曲の力とアーティストの力のみで勝ちとったチャートだ。

今、巷ではスピッツの勢いが何かと話題だが、僕からするとそんなことより、スピッツ、奥田民生、ミスター・チルドレンといったアーティストたちが100万枚を超えるセールスを記録しているということのほうが、時代を考える上で重要である。

数年前までこういったアーティストの作品はせいぜい売れて10万、20万というレベルであった。当時、スピッツ、ミスチルはセールス的に相当苦戦していた。歌謡曲メロディは健在で、言葉は悪いがティーンを大量消費する彼らのサウンドは、日本の大衆音楽シーンの中ではマイナーなアイテムでしかなかったのである。

CamScannerでスキャン

しかし、それが数年前から変わってしまった。その最も象徴的な存在がスピッツである。彼らは、少し前までなら評論家やマニアックなファンから「いいバンドなんだけど、ちょっとセールスは厳しいよね」と言われる存在であった。実際、そういうバンドであったのだ。

それが、ある時期を境にメガ・セールスを記録するようになった。それは彼らの変化ではなく、市場の質が変わったのだと思う。彼らの姿勢は一貫しているし、それは今回のコンサートでも非常にクリアに示されていた。

初期から最新作まで満遍なく選曲された演奏曲目は統一的な色彩が保たれている。ストリングス・バックという変則的なコンサート・スタイルからくる統一感とも言えるが、やはりスピッツは変わっていない。変わったのは市場なのだ。そして市場は正しい選択をしている。

小室プロダクツの過剰さを目の前にしていると、絶望的な気分になるが、この日のコンサートは、日本の大衆音楽マーケットにも構造的変化が起きているという確信を抱かせてくれる頼もしいものであった。

（日本経済新聞96年5月14日）

〝ヒーローズ〟を取り戻した、デヴィッド・ボウイの90年代

――デヴィッド・ボウイ〔日本武道館　96年6月4日〕

あまり趣味の良いたとえではないが、もしもボウイが1977年に発表した『ヒーローズ』を最後に引退、或いは死んでしまったとしたら、きっとジミ・ヘンドリックス、或いはジョン・レノンと同じように神格化された存在として語り継がれただろう。しかし、幸福なことに、しかし同時に残酷なことに、ボウイは80年代、90年代も作品活動を続けていくのである。70年代の、殆ど奇蹟とも思える光り輝く作品群と比較すると、それは残念ながらファンの期待を満足させるものではなかった。83年の〝レッツ・ダンス〟によって商業的にはピークを迎えたが、それは決して作品的なピークではなかった。

89年、ティン・マシーンというグループ結成を機にボウイは過去のナンバーをすべて捨て去るという宣言をする。言うまでもなく、自分の現在が70年代の作品と常に比較されることへの苛立ちと、自分を追い込むことによって新たなレベルの作品を作ろうという決意

がその動機であった。そして95年発表の『アウトサイド』によって、目的はそれなりに達成される。今回のツアーはその『アウトサイド』を引っ下げての全世界規模のもので、これまでの禁じ手であった過去のヒット・ナンバーが復活したのも、最新作に対する自信があるからだろう。

それにしても、〝ヒーローズ〟〝マイ・デス〟〝ムーンエイジ・デイドリーム〟そして〝オール・ザ・ヤング・デューズ〟と続くラストは、僕を含む往年のファンにとっては感涙ものであった。このツアーは去年の秋にアメリカで始まったもので、回を重ねるにつれ過去のヒット曲が増えていったようだ。やはりファンのニーズはそこにあるのだ。

確かに最新作『アウトサイド』は優れてはいるが70年代の傑作群に比較すれば物足りない。しかしボウイは確実に90年代にサバイバルしたという手ごたえを感じさせる作品だしコンサートであった。第1部に登場した布袋寅泰のボウイに対する真摯な姿勢の演奏もとても好感の持てるものだった。

（日本経済新聞96年6月14日）

決して懐メロにはならない〝赤いスイートピー〟

——松田聖子［日本武道館 96年6月25日］

コンサートは大まかに3つのパートに分かれている。最初のパートは最新アルバムからのナンバーを主体とするもので、動きの激しいダンスとパリ・ライトの演出がなかなか派手。〝あなたに逢いたくて〟をはさんで、中盤は〝ガラスの林檎〟から始まるバラード・パート。

そして後半は、イルミネーションのチカチカするセットをバックに大ヒット・パレード。〝大切なあなた〟〝青い珊瑚礁〟〝夏の扉〟といった曲が続けざまに歌われる。アンコールを含め2時間半近くの内容だが、来た人は満足しただろう。

変な表現かもしれないが、とにかく健全なコンサートだったと思う。客が何を求め、何を聴きたいかをしっかりと把握し、それにきっちりと応える、というエンターテインメントの基本がクリアされている清々しさがあった。だいたいにおいてキャリアの長いアーティストは過去のヒット曲をステージで演りたがらない。特にアイドルから本格的なシンガ

CamScannerでスキャン

ーへステップ・アップしようとする人はそうだ。しかし聖子は違う。ちゃんと歌うし、アレンジも原曲通りである。客が自分に何を求めているかを知っているのだ。

しかも、そうした曲を歌っても決して〝懐メロ〟にならない。それはコンサート前半で今の自分の世界を観せているからだし、何よりも聖子自身の存在が96年の現在を表現しているからだ。ラスト・ナンバーは〝赤いスイートピー〟であった。いろいろ考えたあげくにこの曲にしたと本人が言っていたが、いい選曲だったと思う。

とにかく自由で自分の行動原則のままを生きていると言われる松田聖子であるが、エンターテイナーとしては他人のために奉仕するという原則を体で理解しているし、そのサービス精神は徹底している。客もそれを感じとっているから支持しているのだろう。それに何と言っても〝あなたに逢いたくて〟のヒットが彼女に大きな自信をつけさせたのだろう。

（日本経済新聞96年6月28日）

時代の壁を突き抜けた、〝正しいロック・バンド〟の証明

――ザ・イエローモンキー［NHKホール　96年7月21日］

彼らにとって最大のヒット・シングルとなった〝JAM〟は、僕が構成しているテレビ番組『ポップ・ジャム』のエンディング・テーマであった。

実はこの曲、出来あがった当初、曲が地味で、歌詞もシリアスなので、果たしてテーマとして成り立つだろうかと、いろいろと議論があった。しかしスタッフの支持が高く、結局、レコードのリリースが決まらないまま、オンエアが開始された。

放送が重なるうちにファンからの要望が高まり、三か月後にレコードもリリースされた。それがロングセラーとなり、80万枚という大ヒット曲になったのである。まさに、現在のザ・イエローモンキーの勢いを象徴するエピソードと言えるだろう。

彼らの最新ツアーのタイトルは〝野性の証明〟である。96年の時代的気分とはかなりズレた、ちょっと暑苦しいタイトルだ。もともとバンドのスタイルも今の時代性とはズレた

ところにある。長髪にロンドンブーツ、光沢のある衣装。まるで70年代のロックそのままだし、ギターの音色も70年代の音を意図的に再現している。

こうしたグラマラスなスタイルは、今の時代では異色であるし、実際こういうスタイルで成功している日本のロック・バンドは彼らだけである。

ではなぜ、彼らは成功できたのか。それは非常に明快なメロディと、主張のある歌詞、そしてヴォーカリスト吉井和哉の魅力的なキャラクターがあったからだ。つまり、こうしたポップ・ミュージックの基本的な魅力を持っていれば、スタイルがどうであれ、ファンの支持を獲得することは可能であると、ザ・イエローモンキーは証明してみせたのだ。

〝JAM〟はコンサートのラスト、今回のツアーを象徴するナンバーとして歌われた。たとえ今風の曲でなくても、曲の力さえ強ければ最終的には勝てるのだということを証明したこの曲は、そのまま彼らのバンドとしての在り方を象徴していた。

（日本経済新聞96年7月26日）

第3章　ライナーノーツ

CamScannerでスキャン

『レッド・ツェッペリン』レッド・ツェッペリン

[1969.1.12]
1. GOOD TIMES BAD TIMES
2. BABE I'M GONNA LEAVE YOU
3. YOU SHOOK ME
4. DAZED AND CONFUSED
5. YOUR TIME IS GONNA COME
6. BLACK MOUNTAIN SIDE
7. COMMUNICATION BREAKDOWN
8. I CAN'T QUIT YOU BABY
9. HOW MANY MORE TIMES

よく有名人のエッセイなどで、この1冊の本が私の人生を変えたとか、この1枚のレコードが私を救ったとか、そうしたドラマティックな作品との出会いが書かれたりする。多少の誇張はあるにしても、世の中にはきっとそうした幸福な出会いを体験できる人がいるのだろう。

僕の場合は作品との出会いが半ば職業化しているためか、そうしたドラマティックな出会いを体験したことはない。というか、聴き手としてすれっからしになってしまっているので作品に対し素直に向かい合えないようになっているのかもしれない。しかし、そんな僕にも生涯きっと忘れることができないだろうと思えるレコードが何枚かある。それはビートルズのファーストだったり、そしてこのレッド・ツェッペリンのファーストだったり

CamScannerでスキャン

する。

『レッド・ツェッペリン』と題された、もはやロックの古典と化したこのレコードが発表されたのは1969年、今考えてみればロック黎明期のことである。ヤードバーズ最後のギタリスト、ジミー・ペイジを中心に作られたこのグループは、彼以外は殆ど無名のメンバーによって構成されていた。それがアメリカのアトランティック・レコードから新人としては異例の20万ドルの契約金を獲得し、鳴りもの入りでデビューした時はかなりの話題となった。

ジミー・ペイジの頭の中にはヤードバーズ時代からすでにレッド・ツェッペリンの構想があった。エリック・クラプトン、ジェフ・ベックというスーパー・ギタリストに続いてヤードバーズのリード・ギタリストとなった彼にとって、過去の栄光の大きすぎるヤードバーズは決して居心地のいいものではなかったはずだ。彼の在籍時代の2枚のレコード、『リトル・ゲームス』と『ライヴ・ヤードバーズ・フューチャリング・ジミー・ペイジ』を聴けば、バンドの音楽的なリーダー・シップをとっているのは明らかにジミー・ペイジである。しかし新参者の彼はグループのリーダーではなかった。あくまでも音楽監督でしかない。きっとこの辺で彼はヤードバーズに嫌気がさしてしまったのだろう。

CamScannerでスキャン

実はジミー・ペイジはヤードバーズ時代にレッド・ツェッペリンの構想を実践しているのである。一説によるとジミー・ペイジが市場に出回るのを嫌い買い占めてしまったという噂のある『ライヴ・ヤードバーズ・フィーチャリング・ジミー・ペイジ』というアルバムでは、このツェッペリンのファーストにも収められている〝デイズド・アンド・コンフューズド（幻惑されて）〟が演奏されているのだ。しかも例のヴァイオリンの弓を使った演奏も含め、形は殆ど出来あがっている。では何故ジミー・ペイジはヤードバーズを続けずに新たにツェッペリンを結成したのか。それはそのライヴ・アルバムを聴けばすぐにわかる。実もフタもない言い方をすればキース・レルフの歌が下手すぎるのである。もう少し評論家的な表現をすれば、ジミー・ペイジはキース・レルフの古典的なブルースへのアプローチを嫌ったのである。当時、ブリティッシュ・ロックの主流はブルース・ロックであった。ブルースの本場であるアメリカよりイギリスにおいてブルースのロックへの影響は大きかったのである。ヤードバーズはまぎれもなくイギリスを代表するブルース・ロック・グループであり、このグループにとってブルースは絶対的な存在であった。そしてキース・レルフも下手ながら黒人的なスタイルのコピーを自分のヴォーカル・スタイルの目標としていた。こうしたブリティッシュ・ロック・シーンを覆うブルース・コンプレックスから ジミー・ペイジは少し距離を置いていた。彼がヤードバーズ時代に残した唯一のスタジオ・

アルバム『リトル・ゲームス』に〝ドリンキング・マディー・ウォーター〟というナンバーがある。かのブルースの巨人マディー・ウォーターズの名曲〝ローリン・アンド・タンブリン〟を、殆どパロディ、まさに酔っぱらった(ドリンキング)ように演奏しているユニークなナンバーである。当時の時代的な気分を考えるとかなり大胆な試みと言えるだろう。つまりジミー・ペイジにとってブルースはそうしたものだったのだ。

彼の構想するグループも、ブルースをひとつの基礎とはするが、いわゆるブルース・ロック・グループではなかった。あくまでも新しいタイプのハードロック・グループだったわけである。それにはキース・レルフではなく、彼のバンドのイメージに合った新しいヴォーカリストが必要だ。ブルースやR&Bを黒人的に歌いこなす能力ではなく、これまでにない白人ロックのスタイルを確立できる能力が要求された。それにはロバート・プラントが最適だったのである。どこまで本当だか知らないが、ジミー・ペイジはこのロバート・プラントに「俺と一緒に金儲けをしないか」と声をかけたと言われている。たとえ作り話としても、なかなかよく出来た話だと思う。ドラマーはロバート・プラントのバンド仲間だったジョン・ボーナム、ベースにはジミーの旧友であるジョン・ポール・ジョーンズを呼びレッド・ツェッペリンは結成された。

今聴いてもこのツェッペリンのファーストの完成度には目を見はるものがある。いわゆ

るヘヴィなハードロックでありながら巧妙なアコースティック・ギターを導入したアンサンブルの見事さ、すでに古典としての風格を持ちながら若々しい攻撃性を持った楽曲、まさに音楽のマジックがこの1枚に結実したと言っていいだろう。

ジミー・ペイジがこうしたアルバムを作り得たのは、やはり彼がブルースにのめり込みながらも自らの白人としてのロックを組織するだけの批評性を持っていたことが大きい。この当時、ハードロックの先輩として活動していたジェフ・ベックが、結局自分の趣味性にからめとられてしまったのを見ると、この時からジミー・ペイジがクールな視点を黒人音楽に対して持ち得ていたのが後々のツェッペリンの成功を約束させたのではないか。

しかし、まさにこれはツェッペリンの巨大な道のりのスタートでしかない。ここからロックの生んだ最も幸福な神話のひとつが始まるのである。

（86年12月、CD発売時に執筆）

CamScannerでスキャン

『レッド・ツェッペリンII』レッド・ツェッペリン

[1969.10.22]
1. WHOLE LOTTA LOVE
2. WHAT IS AND WHAT SHOULD NEVER BE
3. THE LEMON SONG
4. THANK YOU
5. HEARTBREAKER
6. LIVING LOVING MAID (SHE'S JUST A WOMAN)
7. RAMBLE ON
8. MOBY DICK
9. BRING IT ON HOME

１９６９年にデビューしたツェッペリンはあれだけのクオリティを持った画期的なファースト・アルバムを発表したにもかかわらず、すぐにスーパースターの地位を獲得したわけではない。プレスからは殆ど好意的な評価は得られなかったし、イギリスではニュー・ヤードバーズという名前でしかライヴができなかったくらいである。彼らはアメリカでの人気を頼りに安いギャラでドサ回りを続け、何とか地盤を作ろうと必死であった。そんな彼らの人気を決定的なものにしたのがこの『レッド・ツェッペリンII』である。初登場199位でチャート・インし、約二か月で1位まで駆け登っていったこのアルバムこそ、まさにツェッペリンの記念碑的なものと言えるだろう。また1曲目のナンバーでありアメリカで100万枚を売ったシングル（イギリスではツェッペリン・サイドの意向によりシングル・カ

CamScannerでスキャン

ットされなかった)〝胸いっぱいの愛を〟は、〝天国への階段〟が発売されるまで彼らのテーマ・ソングとして親しまれた。

僕にとってツェッペリンのファーストとセカンドは、殆ど現在の自分の職業と感性の在り方を決定づけたとも言えるレコードで、いつ聴いてもまっとうな批評的なアプローチのできない作品である。レコード棚のLのコーナー(僕のような商売をやっていると1万枚以上のストックがあるので、いちおうレコードはアルファベット順に整理されている)からこのアルバムを引っぱり出しジャケットを見ただけで、何とも言えぬ気分に襲われてしまった。

我が家にはツェッペリンのセカンドが3枚ある。1枚は発売当時、浪人生だった僕が買ったもので、あまりにもひんぱんに聴いたためにボロボロになっている。仕方がないのでDJ用にと思ってしばらくしてから買ったものがもう1枚あり、最後の1枚はカミさんが持ってきたものである。

発売当時買ったものは内袋がボロボロ、盤面はモロモロといった状態で、そのレコードを手にしただけで当時の暗い青春がいきなりフィード・バックしてきてしまう。まして〝胸いっぱいの愛を〟のイントロを聴くと頭がショートしてしまい、意味もなく興奮状態に陥ってしまう。しかし35にもなってそれではみっともないので多少冷静になって聴いてみる

と、当時はよくわからなかったこのアルバムの持つ性格が見えてくる。特に1枚目と比較するといろいろ興味深いものが発見できるようだ。このセカンドが出た時、僕らは非常によくプロデュースされたコマーシャルなレコードだと思った。1枚目の荒けずりな音からよりスマートなものになった印象を受けたのである。しかし、こうして時間が経過した時点で聴いてみると、一概にそうとは言えないような気がする。その時より、はるかに猥雑に、ラフに、そしてエネルギッシュにこのレコードは聞こえる。

よく知られているようにこのセカンド・アルバムはファースト発売後のアメリカ・ツアーと同時進行する形で作られた。イギリスの聴衆やプレスの冷たい反応にもかかわらず、レッド・ツェッペリンはその異常とも思えるエネルギッシュなステージによりアメリカでの人気を徐々に高めていった。前座で登場すればヘッド・ラインのバンドをおびやかすような演奏をしたし、メインで登場すればいつ終わるとも知れない八方破れの演奏を何時間も続け聴衆を圧倒した。考えてみれば演奏しているのはレッド・ツェッペリンである。ヘッド・ラインがアイアン・バタフライとか、そうしたバンドであれば、はなから勝負にならないはずだ。しかし当時、彼らは単なるイギリスから来た新人バンドにすぎず、聴衆の多くはツェッペリンにそれほど大きなものを期待していなかっただろう。とは言っても演奏するのはまぎれもなくあのツェッペリンでありオープニングは〝コミュニケイション・

ブレイクダウン〟である。聴いてる方はさぞや驚いただろう。実際、彼らのステージは口コミで広がり人気はどんどん高まっていった。そして後年、殆ど伝説と化す、狂気のオフ・ステージ騒ぎもこの時から始まるのである。ホテルの部屋に女の子を集めバカ騒ぎをし、果ては全裸にして縛った女の子の局部にサメの頭をつっ込んだという例の有名なサメ事件もこの時のものである。ツアー・マネージャーによりあれはキンメ鯛だったと後年訂正されたが、どちらにしろメンバーの頭が正常な状態ではなかったことは確かだろう。

ジミー・ペイジ以外は華やかなスターダムから無縁のいわゆる田舎の貧乏ミュージシャンである。それがいきなりアメリカでの人気と、それに伴う金と女の自由を得たのだ、興奮するなと言う方が無理かもしれない。日に日に高まる人気とそれに伴って増えるグルーピー。狂気のオフ・ステージと、狂気のオン・ステージを繰り返す中でこのセカンド・アルバムは作られた。しかも時間がなかったためにスタジオを転々とし、かなりアクロバット的に、言ってしまえばやっつけ仕事のようにして完成されたのである。プロデューサーであるジミー・ペイジはそんなことからかアルバムの出来に対して不満だったという。ところがこのアルバムはロック史に残るベスト・セラーになり、最初に書いたようにビートルズの『アビイ・ロード』に代わりチャートの1位に輝いたのである。

確かに今聴いてみるとこのアルバムにはラフなところがあり、1枚目や3枚目のように

しっかりとコントロールされた作品と違い全体の方針がはっきりとしない。とりあえず勢いで作りましたというところが感じられる。そして言うまでもないことだが、その勢いがこのアルバムを成功させている。きっとこの時のツェッペリンはグループにとって一回しかやってこない勢いで何でもやれてしまう奇蹟的にハイな状態になったのだ。メンバー個々の才能、年齢、時代背景、バンドの人気、周りの音楽状況、そんな数々のファクターが有機的に結合し『レッド・ツェッペリンII』へと流れ込んでいったのである。ここで聴くことのできるジミー・ペイジのリフは、努力して云々といったレベルを超え、できてしまったものは仕方がない、これがロックンロールだぞバカヤローという断定的なパワーがある。これは彼の才能だけではなく、何かうかがい知れない力がバンドに加わったからできたのだ。ツェッペリンの歴史を見ると、これと同じような奇蹟が『プレゼンス』の時に起きているが、それはたった二度であり、残念なことに未だにソロになった個々のメンバーにはその奇蹟はおとずれていない。

（86年12月、CD発売時に執筆）

『レッド・ツェッペリンIII』レッド・ツェッペリン

［1970.10.5］
1. IMMIGRANT SONG
2. FRIENDS
3. CELEBRATION DAY
4. SINCE I'VE BEEN LOVING YOU
5. OUT ON THE TILES
6. GALLOWS POLE
7. TANGERINE
8. THAT'S THE WAY
9. BRON Y AUR STOMP
10. HATS OFF TO (ROY) HARPER

このツェッペリンの3枚目が発売されたのは1970年10月、つまり前作からちょうど1年のインターバルが置かれている。この1年というのはツェッペリンにとって最も長い1年間であった。ファースト・アルバムによって破格の新人としてのポジションを獲得し、続いてのセカンド・アルバムの大成功でいきなりナンバー1・ロック・バンドの地位まで彼らは登りつめてしまった。その急激な上昇気流の中での1年間は、きっとメンバーにとっては夢のような時間だったはずだ。グルーピーとの馬鹿騒ぎや、ホテルやステージでの暴力沙汰といったツェッペリン伝説が数多く生まれたのもこの時期である。今となって考えてみれば、この1年間の異常なテンションを維持するのには、こうした馬鹿騒ぎが必要だったのかもしれない。商業的には最も重要だったセカンド・アルバムはこの馬鹿騒ぎの

CamScannerでスキャン

中、殆どメチャクチャな状態の中で作られた。あの凄まじいエネルギーの放射とも言えるアルバム内容はやはり彼らの置かれた状況を反映したものと言えるだろう。

それに対しこのサード・アルバムはもっと落ちついた状態で作られている。狂気にも似たアメリカ・ツアーの後、ロバート・プラントとジミー・ペイジは田舎に引きこもり曲作りに専念することになる。こんなことはこれまでになかったことだ。ただひたすら走り続け、殆ど休む時間もなく暴れ続け、自分たちの方向性や音楽など振り返る余裕もなかった彼らが、初めてじっくりと自分たちの音と向かい合ったのである。

ロバート・プラントとジミー・ペイジが曲作りのためにこもったのはウェールズの田舎である。ちょうど季節は春だったので野原には花が咲き、電気もない家での平和な時間は、それまでの狂気のようなアメリカ・ツアーとは全く異質なものであった。そこで作られた曲がこのアルバムに収められているアコースティックなナンバーなのである。ただ曲作りの環境もともかくながら、時期的にもこうした内容のアルバムが必要だったとも言える。

このアルバムが出た時、僕は非常に失望したのをよく憶えている。ファーストとセカンドを殆ど中毒のように聴き続け、それがないと禁断症状を起こすようにさえなっていた高校生、きっと全世界に何百万人といただろう。そういう高校生の1人だった僕にとって、このサード・アルバムの内容はあまりに軟弱に思えた。ジミー・ペイジ・フリークの僕は、

彼がフェアポート・コンヴェンションやペンタングルといったブリティッシュ・トラッドを素材とするロックを愛し、バッファロー・スプリングフィールドをフェイバリット・グループに選ぶ、そんな趣味の人だとは十分知っていた。しかし、知っているから納得できるかと言えば、そういう問題ではない。このレコードを聴きながら僕は、行き場のないフラストレーションをかかえてイライラしてしまった。それは僕に限らず、ファンやプレスも同じで、このレコードはレヴューで袋叩きにあい、セールス的にもセカンドよりダウンしてしまったのである。ヘヴィ・ロックの王者という看板が彼らの方向性を規制し始めたのだ。

このアルバムのアコースティック・ナンバーをツェッペリンはステージで、まるでCSN&Yのように演奏した。来日公演で、椅子に坐りながら楽しげに演奏するメンバーの姿は、単純なハードロック少年の僕には情けないものに見えた。

しかしこのアルバムはツェッペリンが『プレゼンス』の高みに登りつめる音楽的過程を考えると、1枚目や2枚目より重要な役割を果たしているのだ。明らかにツェッペリンはこのアルバムから、これまでのどんなロック・バンドも持ち得なかったスタイルを獲得し始めたのである。

このアルバムはよくフォーク・ロックの影響とか、CSN&Yもどきといった言われ方

CamScannerでスキャン

ろう が、結果として出てきたものは、フォーク・ロックやCSN&Yとは全く違うものである。コーラスのハーモニーにしても、ギターの音色にしても、フォーク・ロックの明解さとは違う、ひどく混沌とした音作りになっている。メロディで聴かせるとか、ストレートなギター・フレーズでカタルシスするとか、そうしたものではなく、シンプルなフレーズやリフを繰り返し、そうした音の造形美によって、これまでにない音の存在感を主張する方向へツェッペリンは歩き始めたのである。当人たちはこうした方向にどこまで自覚的だったかは知らないが、明らかにここからツェッペリンは違う段階へと進み始めた。

（86年12月、CD発売時に執筆）

『プレゼンス』レッド・ツェッペリン

[1976.3.31]
1. ACHILLES LAST STAND
2. FOR YOUR LIFE
3. ROYAL ORLEANS
4. NOBODY'S FAULT BUT MINE
5. CANDY STORE ROCK
6. HOTS ON FOR NOWHERE
7. TEA FOR ONE

『プレゼンス』とは実に確信に満ちた、そして肯定的な力強いタイトルである。「ここに居る、今在る」とはっきりと言い切ってくれるアーティストがこうして僕たちと同時代に生きているというのは、とても嬉しいことだ。

音の方も、まさに「プレゼンス」という感じの力強く確信に満ちたもので、大きな音で聴けば聴くほど、まるで音が物質化しそこに存在するかのような印象を与える存在感あるものである。

名実共にナンバー・ワンであることの困難さは、常に流動的であるロック界で活動している者の誰もが身にしみて感じているだろう。

新人グループは数多くデビューするし、音の流行も目まぐるしく変わる。ヒット曲のサイクルもどんどん短くなってきている。たとえナンバー・ワンになっても、少し活動しないでいるとすぐに忘れられてしまう、ファンはとても移り気だ。それに人気の点で高い地位にいても音楽的な評価も高いものを得ることはなかなか困難である。つまり名実共にナンバー・ワンであるというのはとてもむずかしいことなのだ。ツェッペリンは1970年の『メロディ・メイカー』の人気投票で不動の1位であるビートルズを抜いて以来、まさにその困難なことに挑戦し、勝利を得てきた。今やツェッペリンの人気は別格的なものだし、音楽的にも変化し続けロック・シーン全体をリードし続けている。ピンク・フロイドのように仙人的な存在になったり、ストーンズのように何をやってもストーンズなのだからといった神格化された存在でなく、常に現役の第一線で活動し、高い人気と評価を何年もの間得ているのは素晴らしいことだ。

名声も得たし、金も当然のことたくさん得た。それに年齢もけっこう高くなってきた。普通ならば趣味的な音に走ったり、コンサート活動から遠ざかったりする時期である。しかし彼らはナンバー・ワンでいることが義務であるかのように、新しいアイデアに満ちたアルバムを発表し、コンサート活動に全力投球する。そうジミー・ペイジはナンバー・ワンであることを自分たちの義務だと考えているのではないか。

CamScannerでスキャン

ツェッペリンのアルバムはどれも売るという目的のために、実に周到な計算と演出がされている。彼らのアルバムにある良質なコマーシャリズムは、ロックにおけるそれの理想的なものと言えるだろう。ロックの素晴らしさの重要な要素は、決して音楽が閉鎖的なものにならず、常に多くの聴き手に向けて開かれているということだ。そうしたことを考えると売るための努力は非常に重要だし、聴衆の絶対的な支持の上に立つ人気ナンバー・ワン・グループの地位は、自分たちの音楽的評価にもつながるものである。だからツェッペリンの音は常に聴衆の欲求に対し敏感である。自分たちの趣味的なレベルで自足することなく、聴衆の欲求をとり入れ、それを音に反映させている。

それは聴衆に媚びるということでは全くなく、そうした関係性の中で自分たちの音を作りあげていくのは、当然のこと、聴衆や自分たちに対する最も厳しい態度なのだ。そしてジミー・ペイジのような才能を持った人が、そうした態度で音に向かえば、高い質と人気を持つ音楽を作れるのは、又、当然のことである。

前作は2枚組でツェッペリンの実に多様な音楽性を聴かせてくれたが、今回のアルバムは統一した印象を与える作品になっている。

最後の〝一人でお茶を〟という、何だかパロディ的なタイトルのブルースっぽいナンバ

ー以外は、全部ハードな曲だ。ロバート・プラントがケガをしたせいかどうかは不明だが、全体にジミー・ペイジのギターのフィーチュアされた曲が多い。『聖なる館』以降の音がひとつの塊のようになっている独特な音作りは同じで今回はその方法論がより純化され、今まで以上にスケールの大きな作品に仕上がっている。トータルで45分近い力作で、全部の曲のヴォルテージが高く、本当に素晴らしいアルバムである。

今でもツェッペリンのコンサートのハイライトは〝ステアウェイ・トゥ・ヘヴン〟だそうだ。メンバーも自分たちの代表的な曲だと言っている。確かにあの曲を分岐点にしてツェッペリンの音は大きく変わった。直線的だった音はもっと内側にたたみ込むような、それでいて大きな広がりを持った、とても不思議な感触を持ったものになった。

〝ステアウェイ・トゥ・ヘヴン〟は、現在の僕たちの生はすべて息苦しい曖昧さの中で窒息しそうになっている、何も確かなものはなく、僕たちは途方にくれているだけだ、しかし確かなものがひとつだけある、それはこの音（チューン）だ。もしも君が本当にそれを求めるならば、それは聴こえてくる、ということを歌っている。つまり一種の決意表明のような歌である。この歌以降、彼らの音はそうした確かなチューンをひたすら求めるようなものになった。音に曖昧さや余裕みたいなものがなくなり、余分なものを一切排除した

CamScannerでスキャン

まさに音の核だけを抽出した、ハードで確かなものばかりになったのだ。詞の方も同じで〝ステアウェイ・トゥ・ヘヴン〟以降、ああした説明的なものはなくなり、結論だけを叩きつけるようなものが多い。アルバム・タイトルにしてもそうだ。『聖なる館』にはまだいくぶん神秘主義的、文学的な余裕が感じられたが『フィジカル・グラフィティ』ではそれが全くなくなり、そして今度の『プレゼンス』に至ってはまさに、これ以上確かなものはないという感じである。

楽器のフレーズとかヴォーカルの質とかいったものを超えた、音がそこに在るという重く確かな存在感だけを感じさせる、全く申し分ないツェッペリンの巨大な音を前に、僕はひたすら自分が開かれていくのを感じる。

CamScannerでスキャン

『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』
レッド・ツェッペリン

［1979.8.15］
1 IN THE EVENING
2 SOUTH BOUND SAUREZ
3 FOOL IN THE RAIN
4 HOT DOG
5 CAROUSELAMBRA
6 ALL MY LOVE
7 I'M GONNA CRAWL

前のスタジオ録音盤『プレゼンス』から何と3年半振りの新作である。間に『永遠の詩』というライヴ・アルバムがあったとは言え、コンサート活動も殆どないままツェッペリンは沈黙を守り続けていた。ファンとしてはイライラを超えて、何やら頼りなさと不安のみをかきたてられる時間を耐えてきたわけである。普通なら動きの早いロックの流れの中で忘れられてしまう可能性もある長い沈黙だった。しかしツェッペリンの新作に対する期待は大きく、彼らの人気は衰えるどころか、新しいファンさえ獲得してより大きなものになってきている。これは他のロック・グループでは考えられないことである。

この新作は彼らの9枚目のアルバムに当たる。現在僕の手許にある資料は全曲を収めた

CamScannerでスキャン

テープと曲目タイトルだけで、果たしてこのアルバムにどのようなタイトルがつき、どのようなジャケットになるのかまだわかっていない。またゲスト・ミュージシャンがいるのかどうかも定かでない。しかし僕としてはツェッペリンの新しい音が届いたというだけで嬉しかったし、テープがもらえるという日は興奮して周りの人間に迷惑がられたりした。これは僕だけに限らずツェッペリン・ファンなら誰もが覚えた興奮だと思う。何しろ3年半である。しかもロバート・プラントの不幸があったり、解散説が流れたり、何の情報も入らないまま不安のみが増幅されていた3年半であった。その不安を一気に洗い流すニュー・アルバムの発表は、やはりファンを興奮させるのに十分なニュースである。しかもアルバムの発表に合わせステージ活動も再開され、ネブワースのロック・フェスへの出演を皮切りに全世界ツアーが行なわれる。ネブワースへの出演が決まったとたんにチケットが全てソールド・アウトになりイギリスにおける人気も未だにおとろえていないことを証明したツェッペリンだが、アメリカでも前のようなチケット・パニックが起きるかもしれない。

ここでワーナーから電話がありアルバム・タイトルが判明。『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』ということになったらしい。それにジャケットが6種類あり買うまで自分がどのジ

ャケットに当たるかわからない仕掛けになっているというニュースも入った。

さてアルバムの具体的な内容に入る前に現在のツェッペリンの位置について少し考えてみたい。ツェッペリンはいわゆるブリティッシュ・ハードの先駆的なグループとして69年にデビューした。ファースト・アルバム、セカンド・アルバムはハードロック史に残る傑作として未だに多くのファンに聴かれ続けている。しかし彼らは3枚目で大幅なイメージ・チェンジをし、アコースティック・ギターを多用した新しい音の世界を作り出した。単純なハードロック・バンドでいることに甘んじられなかったのである。そして4枚目で新たな地平へとツェッペリンは踏み出した。通常「フォー・シンボルズ」と呼ばれるこのアルバムはロックのスタンダード・ナンバー化したヒット曲〝天国への階段〟が収められていることでよく知られている。〝天国への階段〟は一種の決意表明とも言っていい曲で、現在のツェッペリンはここで示された決意を実践していく中で自分たちの音を作り出しているのだ。〝天国への階段〟の主人公は1人の少女である。彼女は天国への階段を買おうとしているが、全ての店は閉ざされ買うことができない。しかし彼女は全ての輝くものは黄金であると信じ、天国への階段を買い求めようとしている。彼女の確信は強く揺らごうとしない。また貴方自身も真剣に聴くならば、その確信の音が聴こえるはずだ。そうしたメッセ

ージが〝天国への階段〟では歌われている。つまりその確信の音を作るのがツェッペリンのテーマなのである。〝天国への階段〟以降の彼らの音はまさに、その一点へ向かってつき進んでいると言っていい。

少々観念的な話になるが、現在は絶対的な価値とか、思想的な規範といったものは存在しない。全てが相対的な価値観しか持ち得ず自然科学でさえ相対化した理論の中で語られている。キング・クリムゾンではないが、我々が確かに言い得るのは、何もわかっていないということだけなのである。そうした認識の中で音楽家で語り得るメッセージとしては〝天国への階段〟は最良のものと言える。

『聖なる館』『フィジカル・グラフィティ』『プレゼンス』と続く作品群は、まさに彼らの音がその確信へと、自分たちが選びとった価値へと充実していく手ごたえを感じさせるものであった。特に『プレゼンス』はロックという音楽がこれまでも肯定的で確信に満ちた音を作れるのかと、聴く者にしたたかなショックを与える素晴らしいアルバムであった。まさにツェッペリンのベスト・ワンと言っていいアルバムである。それから3年半の沈黙を経て発表されたのが『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』。

全体の音のイメージは『プレゼンス』より『フィジカル・グラフィティ』に近いものになっている。混乱と無秩序なエネルギー。ブラジル風ありカントリー&ウエスタンあり中

近東風のSEありで、最初に聴いた時は少々戸惑ってしまった。しかし聴き込むうちに全体像が見えてくるようになった。
　ツェッペリンの場合、音の存在感が肯定的な確信を感じさせるものであれば、それはアーティストの勝利であり、このアルバムでも彼らはその目的を十二分に達成している。ひとつの高みに到達したアーティストが新たな領域へ踏み込むのは大きな困難がともなう。しかしツェッペリンは臆することなく、新たなロックの方法論を求めるべく重い一歩をこのアルバムで踏み出したと言える。

CamScannerでスキャン

「コーダ（最終楽章）」レッド・ツェッペリン」

1 WE'RE GONNA GROOVE
2 POOR TOM
3 I CAN'T QUIT YOU BABY
4 WALTER'S WALK
5 OZONE BABY
6 DARLENE
7 BONZO'S MONTREUX
8 WEARING AND TEARING

——まずこれが「コーダ」というタイトルでラスト・アルバムとして発表されたことに対する感慨は。

渋谷　僕は18の頃から原稿を書き始めたんで音楽評論歴13年になるんですが、一貫してツェッペリンだったわけですね。まさに青春はツェッペリンと共にあり、ツェッペリン熱にうかされながら「ロッキング・オン」をやり、原稿を書いてきた、そんなわけで、感慨はひとしおというか、青春は終わったというか。

——ボンゾの死は痛手だったけど、解散する必要まであったのか、その辺はどうです。

渋谷　僕も解散が発表された当初は、コージー・パウエルでも誰でもいいから入れて再出発すればいいと思ってました。また、ツェッペリンが解散してもジミー・ペイジがそれな

りの音楽活動を続けてくれればいいとも思ってたんですけど、やっぱりツェッペリンは唯一無比というか、バンドとしてこの4人しか考えられないみたいですね。

例えばビートルズなんか、ジョンとポールさえいれば、他の2人は誰でもビートルズとして活動できると思いがちだし、まあ あの2人さえいれば確かに凄いものは出来ただろうけど、きっとそれはビートルズではない別のものだったと思います。ツェッペリンの場合は、もっとそれ以上にこの4人の協同作業としての性格が強いみたいですね。特にジョン・ボーナムの存在はあまりに大きかった。彼がいなくてはツェッペリンは存在し得ない。このアルバムを聴いているとより一層そんな気になってきます。

――アルバムの出来としてはどうです。

渋谷　確信を持って傑作だと言い切れます。僕はテープをもらった日、20回ぐらい聴き狂ったんですが、何だか興奮しちゃって、意味もなく「どうだ」「ざまーみろ」とか叫びたくなってきました。きっとこれは僕に限らずツェッペリンのファン共通の心情じゃないでしょうか。『イン・スルー・ジ・アウト・ドア』発表以降、暗いニュースばかりだったし、個々のソロ・アルバムも、あのツェッペリンのボルテージを期待した人には不満の残るものでしかなかった。ツェッペリンのファンは過去の幻影を追っているだけだとか言われて、居心地の悪い思いをしてきたわけだから、このアルバムはツェッペリン・ファン積年のうら

みを晴らすものでもあるわけですね。

――録音年月はバラバラで10年ぐらいの幅があるし、エンジニアも年代によってマチマチですよね。ところがアルバムの統一感はある。これはツェッペリンに進歩がないのか、デビュー当時から凄かったのか。

渋谷　確かに統一感があるし、凄いけど、やっぱり69年録音の〝ウィアー・ゴナ・グルーヴ〟と、B面の78年録音の3曲はかなり違ってますね。後半の音は完全に後期ツェッペリンの最も優れたものになってます。

アルバムの統一感を出しているのはジョン・ボーナムのドラムで、彼のパワー・ドラムとポジティヴなビートがこのアルバムの色を決定してます。僕は個人的にジミー・ペイジに想い入れがある人なんですけど、このアルバムを聴くと、ジョン・ボーナムこそツェッペリンなんだというロバート・プラントの言葉がわかりますね。プロデューサーとしてのペイジも、その辺を強調したくてこのラスト・アルバムを作ったんじゃないですか。

――〝モントルーのボンゾ〟なんか、ちょっと誰も真似できないですね。

渋谷　そう、ここで聴けるドラムは、白人としてのビートがどこまで肯定的なパワーを持ち得るか、その限界にまで挑戦したものと言えるかもしれませんね。今はビート・ミュージックが流行で、いろいろなバンドがアフリカン・ビートなんかをとり入れてがんばって

ます。しかしこのボンゾのドラムは、先天的なリズム天才である黒人たちとは別のアプローチでリズムを追いつめようとしているみたいですね。黒人のビートを並行輸入しただけでナウい気分にひたっている連中に聴かしてやりたいと思いませんか。

——そうですね。

渋谷　結局、ツェッペリンが偉大なのは、白人としてのリズム追求のアプローチが徹底していて、しかもそこでかなりの成果を収めているというところだと思うんです。それはペイジのギターのリフとボンゾのドラミングに一番よく現れています。ツェッペリンをヘヴィ・メタルだとかオールド・ウェイヴだとか言う人たちは、彼らのリズムに向かう姿勢をちゃんと聴きとれてないいんですよ。『プレゼンス』とこの『コーダ』が優れているのは、そうしたツェッペリンのリズム認識が最も明確に出ているからです。それはボンゾのドラムに焦点を合わせた結果出てきたのかもしれませんが、とにかくこのアルバムはツェッペリンの非常にいいところが出てます。

——もうライヴ・アルバムとか『コーダ・パートII』とかが出てくることはないでしょうか。

渋谷　これまでのツェッペリンの商売のやり方を見ていると、そういうことはないと思います。そして、これがラストで良かったという気もします。何かこのアルバムを聴いてよ

うやくツェッペリンは終わったんだという事実を僕は引き受けられたという気がします。終わったということに対し、凄く前向きの態度で向かえる、そんな感じです。

（82年、アルバム発表時の担当ディレクター氏によるインタヴュー）

『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』プリンス＆ザ・レヴォリューション

[1985.7.25]
1 AROUND THE WORLD IN A DAY
2 PAISLEY PARK
3 CONDITION OF THE HEART
4 RASPBERRY BERET
5 TAMBORINE
6 AMERICA
7 POP LIFE
8 THE LADDER
9 TEMPTATION

1985年、全米ツアーの初日。プリンスの地元デトロイトで行なわれたコンサートは当然のこと圧倒的な盛りあがりを見せた。ただその興奮は前日ロスアンジェルスで観たスプリングスティーンのものとは少し違っていた。2万人の聴衆はプリンスの演奏に熱狂しているのだが、どこかに奇妙な閉鎖感がただよっているのである。全く開放的でないのだ。例えば2万人が同じ場所、同じ時間を共有している共生感、思わず隣の人間と肩を組んでしまう興奮ではなく、あくまでプリンスと自分との一対一のパーソナルなコミュニケーションなのである。ひどく個人的で閉鎖的な肌ざわりを持ったコミュニケーション、それが2万回線ある感じなのだ。

CamScannerでスキャン

プリンスは自分のステージングにセクシュアルなイメージを多用する。特に初期の彼は過剰なほどセクシュアルなテーマをとりあげそれを強調し続けていた。ただ彼はいわゆるセックス・シンボルではない。セックス・シンボルになるには彼の肉体はあまりに貧弱だしセックス・アッピールにとぼしい。それに誰より自覚的であるのはプリンス自身であるはずなのに、彼はステージで挑発的なアクションを続ける。それはこれまでのスターたちの、自らの性的な優位性を誇示するようなものではない。PAの上にはいつくばって腰を激しく上下させるといった、ひどく直接的で猥褻なものだ。ここでも僕たちはプリンスの閉鎖性というか密室性に向き合うことになる。皆のセックス・シンボルのプリンス、安心して共有できるセクシュアルなスターではなく、一対一のセックスの生々しさが出現してしまうのだ。自分の恋人の裸をステージで観ているような強力なエロティシズムをプリンスは聴く者に強いる。

そして彼の音も限りなく密室的である。彼のレコードを聴いていると、いつの間にかその密室性の中にのめり込んでいる自分を発見する。およそドライヴ・ミュージックに不向きだし、必ず音と一対一で向き合うことになる。今のポップ・ミュージックとしては異例と言っていいほど歌の中に個人の生理が強く打ち出されている。僕らは無理矢理に彼の生理を共有することになる。まさに一対一のセックスである。

プリンスは言うまでもなく非常に閉鎖的で他人に対する強い警戒心を持った人間である。その彼愛されたいという強い願望を持ちながら殆どむくわれることがなかった人である。誰にも見せたが自らコンプレックスを開放するのに用いたのは過激なマゾヒズムである。その彼は誰にも見せたくない自分の密室を人の視線にさらすことによってマイナスのカードを一気にプラスに転換しようとした。彼の音は過激ではあるが決して攻撃的でない。叫び声も常に被虐的な色を帯び、音も内側へ内側へと向かおうとする。しかも彼のマゾヒズムがユニークなのは聴く側のサディズムではなくマゾヒズムを誘発するところだ。彼の音を聴いていると彼の密室を共有するには自分の密室も彼と共有しなければならないことに気づかされる。プリンスの音楽はそんな構造を持ちながら世界へ広がっていく。だから彼のラジカリズムはより個的なものへ、密室的なものへと向かう。そしてそれが巨大な普遍性を獲得していくのである。この『パープル・レイン』より、はるかに密室的なアルバムを前に、僕らはプリンスと時代を共有した幸福と、プリンスを必要としなければならない不幸を感じている。

CamScannerでスキャン

『サイン・☮・ザ・タイムズ』プリンス

[1987.4.25]
1. SIGN "☮" THE TIMES
2. PLAY IN THE SUNSHINE
3. HOUSEQUAKE
4. THE BALLAD OF DOROTHY PARKER
5. IT
6. STARFISH AND COFFEE
7. SLOW LOVE
8. HOT THING
9. FOREVER IN MY LIFE
10. U GOT THE LOOK
11. IF I WAS YOUR GIRLFRIEND
12. STRANGE RELATIONSHIP
13. I COULD NEVER TAKE THE PLACE OF YOUR MAN
14. THE CROSS
15. IT'S GONNA BE A BEAUTIFUL NIGHT
16. ADORE

音楽評論家なんて職業はあまり世間から尊敬されることもないし、収入も少なく、どう考えてもわりのいいものではない。しかし、こうしたレコードのライナーノーツを書く機会にめぐり合った時にだけ、ああ音楽評論家をやっていて良かったとつくづく思う。ポップ・ミュージックの歴史的な局面に証人として立ち会い、ライナーとして証言を残すことができるのは、この職業の数少ない喜びのひとつである。僕は『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』『パレード』そしてこの『サイン・オブ・ザ・タイムズ』と3枚続けてプリンスのライナーを書くことができた。この3枚のアルバムはプリンスにとっての大きな転換点であり、ポップ・ミュージックにとっても、めったにない新しい音楽スタイルが出現するドラマティックな局面であった。

限りなく過剰で過激な思いと意志、そしてその過激なスタイルが、徐々に大衆という他者にさらされながらポップ・ミュージックとして完成されていく、実に雄大なドラマがここにはある。そしてこのレコードはそのドラマのあまりにも美しく豊かなハッピーエンドを告げる、まさに〝時代のきざし〟をかなでているのである。

プリンスは〝パープル・レイン〟によって大衆的な人気という点ではピークをきわめ、ポップ・スターとしては考えられる成功の全てを手に収めてしまった。観客動員数、レコード・セールス、そして音楽的評価、そのどれをとっても、これ以上は求めようのないところまで登りつめたのである。まったく登りつめたことのない僕にはその時の気分が果たしてどんなものなのか想像できない。しかし他の登りつめた人たちのやり方を見ていると、どうしてもその地位を守ろうとする方向に走るようだし、プレッシャーからアルバム制作のインターバルも長くなるのが普通である。成功が自己目的化しているわけではないのだろうが、人情としてそれを守ろうとするのは仕方がないことと言える。ところがプリンスはそれほど長いインターバルを置かずに『パープル・レイン』に続いて『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』という問題作を発表した。『パープル・レイン』が持っていたコマーシャリズムを排し、そこにはとぎすまされたラジカルな音がぎっしりつまっていた。

的サイケデリック・ムーヴメントの持つ"愛と平和"というメッセージを前面にかかげ、プリンスはまた新しい音楽的領域へと踏み出していったのである。一説によると、この『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』は『パープル・レイン』と同時にレコーディングが行なわれ、そこで個々のアルバムに振り分けられたというが、そうだとするとプリンスのやり方は非常に戦略的なものと言えるだろう。

『パープル・レイン』の成功を背景にして同じような路線のアルバムを作ることはプリンスにとっては容易なことだったはずだ。そしてそれをやれば同じようなビッグ・セールスを記録するだろうという読みもできただろう。では何故プリンスはそれをしなかったのか。同じ路線で飽きられることを恐れてだろうか。そうでないことは『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』に続いて『パレード』を発表したことによって明らかになった。『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』は大方の予想通り『パープル・レイン』を下回るセールスしか記録できなかった。ところがプリンスはそれで路線修正をするどころか、よりラジカルな方向に走った作品を発表したのである。『パレード』を最初に聴いた時は、「オーッ、プリンスはとことん行くつもりだな」と感動したのと同時に、果たしてこのままラジカルに走っていってどうするつもりなのだろう、という不安をファンの1人として感じたのも事実だ。しかし、それは冷静に考えてみればプリンスに対しては当てはまら

ない不安であった。
　プリンスを支えるラジカリズムは単純な前衛主義ではない。人より先に変わったことを演りたい、時代をリードしたいというエリート主義ではない。彼をラジカルな音に向かわせているのは彼のシンプルでストレートな、しかし限りなく激しいコミュニケーションの意志以外の何ものでもない。
　僕らは相手に対し強い愛情を感じれば感じるほど言葉のもどかしさにいらだちを覚える。「愛している」なんて言葉じゃ白々しいだけだし、たとえ肉体関係に到っても、どこか全面的なコミュニケーションが実現したような満足感を得ることができない。こんな激しい自分の気持ちを何とか言葉にしようと思うのだけれど、どうしても言葉にならない、今まで使われた言葉ではどうしようもないのだ。この強い気持ちを表現するためには、これまでどこでも使われたことのない言葉を考え出さなければならない。
　「これまでどこでも使われたことのない言葉」、まるでSFのような話だが、まさにプリンスが求めている音がそうなのである。
　プリンスには孤高の人といったイメージがあるし、日常生活においても確かに人を寄せつけないところがあるようだ。しかし彼は誰よりも激しく他者とのコミュニケーションを求め、そのためのメディアとしての音楽のイノベーションに命を賭けている。これまで誰

も出し得なかった音により、より深い聴き手とのコミュニケーションを実現すること、それが彼の目的なのだ。『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』以降の、どこか混沌とした、今までとは違う音作りは、そのための試行錯誤なのである。そんな彼にとって一時的なセールスダウンなどは殆ど問題にならないのだ。ある意味でポップ・シーン全体のイノベーションを1人で引き受けてしまっていると言っていい。

僕はその試行錯誤のプロセスと、全く退く様子を見せないプリンスに、ここしばらくは共感を超えた尊敬を覚えていた。たとえここで倒れようとも、それはそれで偉大なことだと思っていた。ところが、このアルバムである。

最初この2枚組を聴いた時、殆どポップ・ミュージックの理想とも言えるラジカリズムと大衆性が統一された、その堂々とした音に圧倒されるだけだった。バンドを解散し、1人でスタジオにこもりながら作りあげたというこのアルバムは、そうした密室性を全く感じさせない解放感にあふれている。しかもどの曲も大胆な音楽的な前衛性を持ちながらポップ・ミュージックとしての大衆性も十分に獲得している。まさに出来すぎたハッピーエンド、一種のマジックのようだ。しかしプリンスの最近の活動を知っていれば、それはマジックでも奇蹟でもなく、彼の努力の結果であることがわかるはずだ。

限りないコミュニケーションへの意志、それを実現する大胆な音楽的実験、そして見事

なポップ・ミュージックとしての完成度。2枚組をずっと聴きとおし、最後の〝アドア〟がスピーカーから流れ出した時の解放感は、まさに「今まで語られたことのない言葉」を獲得した喜びと言える。

『LOVESEXY』プリンス

[1988.6.10]
1. 👁 NO
2. ALPHABET ST.
3. GLAM SLAM
4. ANNA STESIA
5. DANCE ON
6. LOVESEXY
7. WHEN 2 R IN LOVE
8. I WISH U HEAVEN
9. POSITIVITY

ミネアポリス・サウンド。プリンスの出現によってミネアポリスから続々と現れることになった優秀なバンドを総称してそう呼ぶようになった。

そのムーヴメントの中心になったのがファースト・アヴェニューというライヴ・ハウスである。例の映画『パープル・レイン』の舞台となった所だ。あのライヴ・ハウスとミネアポリスという街がプリンスを筆頭とするミネアポリス・サウンズを生むきっかけとなったのである。

僕は数年前、このミネアポリスのファースト・アヴェニューとプリンスの家を訪ねるという取材旅行に行ったことがある。特にコンサートがあるわけでなく、誰にインタヴューするでもなく、ただ街を見て歩くという、考えてみるとかなり優雅というか間抜けな取材

旅行だった。まあ本当はミネアポリスでヴァン・ヘイレンのコンサートを観て、NYでデイヴィッド・リー・ロスにインタヴューをする取材のオマケだったのだが。

とにかく僕らはまる1日かけて、ミネアポリスの街を回り、プリンスの紫の家を見、夜はファースト・アヴェニューのコンサートへ出かけていった。

最近はミネアポリスについての情報もかなり増え、街について知っている人も多いだろうが、当時はあの『パープル・レイン』以外殆ど情報らしい情報はなかった。そのため僕の頭の中では何故かデトロイトと街のイメージがゴチャゴチャになり、かなり荒廃した所を想像していた。しかし、御承知の方も多いと思うが、ミネアポリスはそうしたものとは正反対の非常に美しい街なのである。緑と湖に囲まれた高原の街で、産業の中心はコンピューター関係のハイテック産業である。街から少し離れた所にある湖の周りには、その美しい湖畔を利用して高級住宅が並んでいる。プリンスの紫の家もその一軒であった。

紫の家というとかなりエグイものをイメージしてしまう。確かに言葉にすると毒々しいものがある。しかし実際の紫の家は、湖の美しい光景になじんだヨーロッパの別荘のようなシックな建物だった。考えてみれば、緑や青や赤といった壁が欧米では普通で、そこに紫の家が並んでいても何の不思議もない。むしろ地味と言っていいくらいだ。

僕らが見に行った時はもうプリンスは住んでいず、父親が引きとって住んでいた。たく

さんの緑に囲まれたシックなその紫の館は、まっとうな生活人としてのプリンスをそのたたずまいから感じさせた。

その日の夜、僕ら取材スタッフは伝説のファースト・アヴェニューに出かけて行った。映画『パープル・レイン』を観ると、ライヴ・ハウスとディスコを合わせたような所に思えたが、かなりローカルな雰囲気のライヴ・ハウスであった。その夜の出演バンドはビート・ファーマーズという、これまたローカルなカントリー・ロック・バンドで、すっかり我々はなごんでしまった。

最近のプリンスを見ていると、もともとこの人は求道的な人なのではないだろうか、という気がしてくる。これまでの快楽主義的で、どこか反道徳的なイメージのプリンスは、少し逆説的な表現に思えるかもしれないが、彼の求道的な姿勢から来ていた一種のメタファーのような気がする。

デビュー当時から一貫してセクシュアリティを追求し、ステージでも下着姿で腰を振って暴れ回っているプリンスに対し、求道的という表現は変かもしれない。しかし、このアルバムにおけるストレートなメッセージを聴いていると、ここにこそ彼の基本があると思えてくるのだ。

CamScannerでスキャン

あのミネアポリスの美しい自然環境にはぐくまれて育ったプリンスの、ごくまっとうな世界観がここ数年、とてもストレートに表現されてくるようになっているのである。

このアルバムのラストに登場するナンバーのタイトルは、いきなり〝ポジティヴィティ〟である。このあまりにストレートで文字通り肯定的なタイトルをプリンスは皮肉でも何でもなく、そのまま歌っている。この歌でプリンスは若い世代に向けて、殆ど父親が息子をさとすようにまっとうな人生を歩むように訴えかけているのだ。

ポジティヴであること
君の精神（ソウル）を曲げちゃいけない
獣（けだもの）にはキスするな　少なくとも奴らに対して
超然としていろ
君の精神（ソウル）を曲げちゃいけない　君の精神（ソウル）を曲げないこと
僕らの行く道はとても長い

ここで言う獣というのは犯罪やドラッグなどを指しているのだろう。こうした詞の傾向はここ数作で特に強まっている。そしてこの『LOVESEXY』というアルバム全体を

CamScannerでスキャン

通じてプリンスは生きることの肯定性を訴え、神をたたえ、悪や犯罪に走ることをいさめているのだ。〝アイ・ノウ〟では、ドラッグに走ると地獄に落ちると歌い、神の声を聞けと訴えているし、〝アナ・ステシア〟はストレートな神への讃歌だ。また〝アイ・ウィッシュ・ユー・ヘヴン〟は、タイトル通り、君が天国へ行けるようにと祈るナンバーである。他のラヴ・ソングも非常に性的なテーマを扱っていて、ちょっと聴くと快楽主義的であるが、基本はとてもまっとうな愛の讃歌なのである。

こうした現在のプリンスをしっかりと認識した上で過去の作品を聴くと、これまでの彼の一見、偽悪的で快楽主義的な作品も、その基本トーンは変わっていないことがわかる。ともすれば生の肯定性とはまったく逆の方向に走っているように見えた彼の行動は、自分の理想主義が現実場面において、ことごとく挫折し続けたことによるいらだちであったことがわかるのである。昔から彼は、君の愛のためになら死ねるとか、過剰なほどに愛の理想主義を貫こうとした歌詞を歌い続けてきたのである。

商業的な成功を手に入れ、高い音楽的評価を獲得し、ある意味でポップ・ミュージック・シーンのトップに立った今、ようやく彼は自らのメッセージを、余分なフィルターを通さずにストレートに表現できるようになったのではないか。

アルバム・タイトルの『LOVESEXY』はまさに彼のテーマそのものである。彼に

とってのセクシュアリティは、愛という言葉が具体化したものであり、他者とのコミュニケーション回路の最も強力なものなのだ。そして愛が具体化するというのは、まさに生の肯定性が具体化したということでもあり、彼の人生そのもののテーマである。

僕はこのアルバムを聴いていると、あのミネアポリスの美しい街並とプリンスの紫の家のあった美しい湖がスムーズに頭に浮かんでくる。

実はプリンスはこのアルバムの前に『ブラック・アルバム』という、やたらファンキーなアルバムを作ったのだが、どう思ったのか発売を中止してしまった。そのアルバムから殆どインターバルを置かずに今度はこうしたオリジナル・アルバムを作ってしまったわけで、通常のミュージシャンのペースからは考えられないハイペースである。しかも、アルバム毎に音楽的なイノベーションは進み、次から次へと新しいアイデアが発表されていく。文字通り神がかった状態と言っていい。こういうアーティストと時代を共有できたというのは非常に幸福と言えるだろう。

CamScannerでスキャン

『ザ・ヒッツ1』プリンス

［1993.9.25］
1. WHEN DOVES CRY
2. POP LIFE
3. SOFT AND WET
4. I FEEL FOR YOU
5. WHY YOU WANNA TREAT ME SO BAD?
6. WHEN YOU WERE MINE
7. UPTOWN
8. LET'S GO CRAZY
9. 1999
10. I COULD NEVER TAKE THE PLACE OF YOUR MAN
11. NOTHING COMPARES 2 U (Live)
12. ADORE (New Edit)
13. PINK CASHMERE
14. ALPHABET ST.
15. SIGN "☮" THE TIMES
16. THIEVES IN THE TEMPLE
17. DIAMONDS AND PEARLS
18. 7

●渋谷陽一VS佐藤健（『CUT』編集長）

渋谷　今回は、『ザ・ヒッツ』というタイトルで2枚のベスト・アルバムが出るわけだけど第2集のテーマ「セクシュアリティ」はともかく、この第1集の「スピリチュアル」というテーマは一般的にはわかりにくいかな。

佐藤　そんなことはないでしょう、むしろプリンスの第一義的なテーマはスピリチュアルですよ。大きな意味では、セクシュアリティもその中に含まれているって言ってもいいんじゃないですか。

渋谷　まあ、ファンならその辺はわかるけど一般的にはスピリチュアルというイメージはあまりないよね。

佐藤　その辺がプリンスの偉いところですよね。神がかった発言をするわけでもないしチャリティやボランティアといった押しつけがましいこともしないじゃないですか。渋谷陽一が高く評価するＥＷ&Ｆのモーリス・ホワイトみたいに、すぐ愛とか神とか歌ったりしないし。

渋谷　あれはあれでいいの。ちゃんとした必然性の下に演ってんだから。それに一番新しいＥＷ&Ｆのアルバムにはプリンスは曲を提供して、演奏もしてるんだぜ。

佐藤　殿下は優しいから、敬老精神を持ってるんですよ。まさにスピリチュアルな存在なんですよ。

渋谷　よくわかんないけど、例えばこのディスクに収められている〝ビートに抱かれて〟〝レッツ・ゴー・クレイジー〟〝１９９９〟といった曲を並べて、その中からスピリチュアルという文脈を見つけ出していくというのは結構難しいと思うけどな。

佐藤　そんなことはないですよ。凄くヒットした曲だからわかりやすい例として出すと〝ナッシング・コンペアーズ・トゥ・ユー〟なんか、いわゆるよくあるラヴ・ソングと言えばそういう歌詞ですよね。だけど、曲のたたずまいは殆どゴスペルとも言っていいくらいの

敬虔なムードがあるじゃないですか。

渋谷　レンニー・オコナーの力がもっと敬虔だけどね。

佐藤 だから、何であれだけの重い解釈で歌うことができたかと言えば、それだけ曲のキャパシティが大きいからですよ。シンニード・オコナーのビデオ・クリップで彼女が泣くじゃないですか。

渋谷 目が大きかったから、なかなかインパクトがあったよな。

佐藤 まあ、それはいいですけど、普通にこの曲を歌えば、あそこまでの解釈はなかなか行かないと思うけど、彼女の重さがあの重い解釈まで行かせたんでしょう。

渋谷 そうだね。

佐藤 つまり、シンニード・オコナーによって歌われた〝ナッシング・コンペアーズ・トゥ・ユー〟のユーは単なる恋人以上のもっと普遍的なユーですよね。

渋谷 なるほど。

佐藤 プリンスのラヴ・ソングはどの曲もそうした可能性を持っているんじゃないかな。ユーが常に恋愛対象としてのユーから逸脱していくっていうか、ただ、その逸脱の仕方が人類愛とか地球愛とか、観念的な方向、倫理的な方向ではなくて、よりピュアな一対一の関係の深化の中から生まれてくるのが凄いですよね。まさにスピリチュアル。

渋谷 そうだね、第2集に収められている〝ダイ・フォー・ユー〟も言ってみれば君のために僕は死ねるって曲じゃない。この言葉ヅラだけ見ていると、まるで『愛と誠』じゃない。

CamScannerでスキャン

佐藤　誰も知りませんよ、そんな古い漫画。

渋谷　だけど違うんだな。現実の恋愛場面で貴方のために私は死ぬなんてセリフが出たとしたら、それはたいてい相手へのツラ当てだよな。

佐藤　はあ。

渋谷　だって上手くいってる恋愛ではそんなセリフ出ないぜ。たいていは「死んでやる」ってパターンだよ。

佐藤　言われたことないから何とも言えませんけど。

渋谷　俺はそうだと思うんだ。たとえそうでなくても基本的には押しつけがましい言葉だよ。ところが、このプリンスの〝ダイ・フォー・ユー〟にはそんな押しつけがましさがないんだよ。まさに〝君のために死ねる〟、もっと言えば〝君のために死ねたら嬉しい〟という感じになってるよ。それは曲の解放感から伝わってくるよね。重苦しくないもの。適当な言葉かどうかわかんないけど、その辺は凄く宗教的だよ。だいたいプリンスってマゾヒスティックなトーンが強いよね。バンドの管理なんかは強力にサディスティックらしいけど。

佐藤　ということは、サディスティックな社員管理をしている社長も私生活はマゾだと?

渋谷　誰もそんなことは言ってねえよ。

佐藤　まあ、そういった〝ダイ・フォー・ユー〟みたいなパターンの曲以外にも、〝ポップ・

CamScannerでスキャン

ライフ〟とか〝サイン・オブ・ザ・タイムス〟とか、もろスピリチュアルなナンバーも入っているだけに、このベスト盤の選曲のテーマは明解だと思うんですけど。

渋谷　しかし、それにしても、どの曲からも終末感漂うというか、切迫感に満ち満ちているのが凄いよな。

佐藤　普通、スピリチュアルというテーマを掲げた場合、特にこれは黒人音楽に顕著なんだけど、神とか宇宙とか人類愛とか、〝たおやか〟方面に転びがちですもんね。それがプリンスの場合、常に焦躁感に駆られているというか簡単に悟ったりなんかしないところが、これだけのクリエイティヴィティにつながってるんじゃないですかね。

渋谷　お前と違ってインドに行ったりしないしな。

佐藤　よくわかんないですけど。とりあえず、新曲としてクレジットされているのは3曲。〝ナッシング・コンペアーズ・トゥ・ユー〟のライヴ・ヴァージョンに〝アドア〟のニュー・エディット版、それにライヴで演ってる〝ピンク・カシミア〟というナンバー。いずれもバラード・ナンバーで、他の曲がテンションの高い曲ばっかかなんでバランス取って入れたとも言えるような選曲じゃないすかねえ。

渋谷　まあ、この新曲というか、未発表曲が、いつ作られたものかわからないけど、2集目、そしてB面集に収められたもの、どれを聴いても地味だよね。もの凄く質は高いけど、

やっぱり他の過去のナンバーと比較すると勢いがないよ。佐藤も言ってるようにプリンスは解放を歌うけど、その前提として常に抑圧がテーマになっているわけ。つまりどれだけ抑圧をしっかりと見据えられるかによって、どれだけ強い解放への想いを歌いあげられるかが決まってくるわけじゃない。ただもうそういう方法論というのはプリンスにとってそれほどふさわしいものではなくなってきてんじゃないのかな。

佐藤 というと、金も儲けたし、歳もとったということですか。

渋谷 まあ、そういう部分もあるかもしれないけど、やっぱり音楽的なものが大きいんじゃないかな。最近のレコーディング拒否宣言や名前を変えるぞ宣言なんか、プリンスがプリンスでいることに飽きてきたという感じがするよ。この集大成的なベスト・アルバムがこの時期に出るってのも象徴的だよね。

佐藤 でも、この未発表曲のクオリティは凄いですよね。

渋谷 そうだよね、だからつらいんじゃないかな。何でもできてしまうこと、才能がありすぎること、それが飽きにつながるんじゃないか。

佐藤 互いに無縁な悩みで良かったですね。

渋谷 逆に、だからこそスピリチュアルなテーマがプリンスにとっても必要なのかもしれないな。

『ザ・ヒッツ2』プリンス

［1993.9.25］
1. CONTROVERSY
2. DIRTY MIND
3. I WANNA BE YOUR LOVER
4. HEAD
5. DO ME, BABY
6. DELIRIOUS
7. LITTLE RED CORVETTE
8. I WOULD DIE 4 U
9. RASPBERRY BERET
10. IF I WAS YOUR GIRLFRIEND
11. KISS
12. PEACH
13. U GOT THE LOOK
14. SEXY M.F.
15. GETT OFF
16. CREAM
17. POPE
18. PURPLE RAIN

●渋谷陽一VS山崎洋一郎（『ロッキング・オン・ジャパン』編集長）

渋谷　このCDは今回のベスト・アルバム・シリーズの第2集、テーマは「セクシュアリティ」。1集目が「スピリチュアル」、3集目がシングルのB面集ということを考えると、プリンスにとっての2大テーマがスピリチュアルとセクシュアリティということなわけだよね。

山崎　まあ妥当なラインというか、非常にプリンス・ファンにとっても受け入れやすいテーマ設定ですよね。まあ、世間的にはセクシュアリティの方がイメージとしては強く印象づけられているかもしれないけど。

渋谷　ただ、このテーマ設定もとりあえずって感じだよね。それぞれ入ってる曲の半分近

くはどっちのテーマでもOKって感じだからな。

山崎　はっきり言って、選曲はアルバム・タイトルが『ザ・ヒッツ』ということでもはっきりしてますけど、いわゆるまっとうなベスト・アルバムですよね、テーマに対するこだわりにはやはり後づけって感じはしますね。

渋谷　凄くサービス精神のある人だからその辺は絶対にファンの期待を裏切らないよね。ライヴにしても何にしても、とにかく客の求めることはしっかりやった上で自分の冒険とか実験をやるから。

山崎　アーティストであり芸人でもあるという二面性をどっちも極限まで高めた形で実現してますよね。

渋谷　そうそう。たいして才能もないくせして一人前にアーティスト顔ばっかりしやがる日本人ミュージシャンなんかプリンスのツメのアカでもせんじて飲めばいいんだよ。だいたい人を楽しませなくて何でロックなんだよ。

山崎　まあね。その話を始めると本題からずれてしまうんで置いといて、どうなんです、プリンス評論家、渋谷陽一としてこの選曲は。

渋谷　見事だよね。ラストに〝パープル・レイン〟を持ってくる辺りはやりすぎなんじゃないって気さえするな。だいたい年代順に曲が並んでるじゃない。1曲目はデビュー・ア

ルバムのタイトル・ナンバーで、最後から2曲目は新曲なんだけど、いきなりラストが〝パープル・レイン〟というのは、何かドラマティックすぎないか。

山崎 いいじゃないですか。その辺もプリンスらしいと思うな。

渋谷 個人的には「セクシュアリティ」には〝インターナショナル・ラヴァー〟を入れて欲しかったな。

山崎 何かセクシュアリティってテーマをすごく狭義に解釈してません？　アヘアヘしてればいいってもんじゃないでしょう。

渋谷 そうか、「スピリチュアル」には〝スノウ・イン・エイプリル〟が絶対欲しかったし。まあいいや、自分でカセットに録音してオリジナルを作ろう。

山崎 勝手にやって下さい。

渋谷 山崎はどうだった。

山崎 やっぱり、この「セクシュアリティ」の方に『LOVESEXY』から1曲も入っていないというのは一体どういうことだと、言っておきたいです。

渋谷 そう言やそうだな。さすが、プリンス、偉い！

山崎 言ってることがわかんないですよ。でも基本的には相当きわどいセックス・ソングを集めてこれだけ充実したベスト・アルバムが成り立つというのはプリンスだけでしょう

ね。

渋谷　だいたいセックスなんていうきわどいテーマでスキャンダラスに出てきた奴なんてのはすぐに消えていくかコロッと路線変更しちゃうんだよ。それがプリンスの場合は延々15年もやってるわけだから画期的だよな。

山崎　新曲〝ピーチ〟でも、まだやってますからね。

渋谷　まあ、まだ30代半ばだからな、精力的にも当分続けられる年齢だよな。

山崎　精力的な問題ですかね。

渋谷　そうだろう、普通。

山崎　サドなんかジイサンになるまで続けてましたよ。

渋谷　うーん、そうか。

山崎　だから肉体的なテーマでもあるけど基本的にはスピリチュアルなものでしょ、セクシュアリティも。

渋谷　山崎らしからぬ発言だな。

山崎　そんなことないですよ。セックスに一番求められるのは精神性ですよ。プリンスのセクシュアリティというテーマが、それこそ10年以上やってて風化しないのはそこに根拠があるからでしょう。確かに直接的にセックスをテーマにした、とにかくワイセツって曲

CamScannerでスキャン

も多いけど、やっぱりヘヴィメタなんかのセックスを商品化した歌詞とは全然違いますよね。本人の必然性のもとに書かれてるって感じがしますよ。

渋谷　そうだね。日本でもダンサーの女の子とやりまくってたって話だし。

山崎　違いますよ、そういうことじゃなくて。

渋谷　わかってるよ。僕が好きなプリンスの歌詞に〝君との愛で床まで濡れる〟っていうのがあるんだけど、これなんか凄くプリンスらしいって気がするんだ。ワイセツって言えばワイセツだけど〝ヘイ、もっと腰を振れよベイビー、お前のカスタード・パイは蜜で濡れてるぜ〟っていう歌詞の100倍リリカルで精神性が高いな。

山崎　そうですね。ただ精神性のあまり高くない渋谷陽一が〝ヘイ、ベイビー〟とか言うと、思いっ切り下品ですけど。

渋谷　大きな御世話だ。だから、よくプリンスってヌメヌメして気持悪いとか言う女がいるけど、そういう女は駄目です。

山崎　何が駄目なんですか。

渋谷　要するに精神性の高いセクシュアリティというのはヌメヌメしているもんだと思うんだよ。変にさっぱりしてたり、マッチョで男臭かったりする方が、基本的に女性を商品化した性意識を持った男だったりするんじゃないのかな。むしろそういう方が病んでいる

し、セクシュアリティということではプリンスの方が健全だよ。ヌメヌメして気持が悪いとか言ってる女は絶対男で失敗するな。

山崎　よくわかんない断定をしてますね。

渋谷　いいんだよ、これはライナーだからプリンスのことを好きな人しか読まないんだから。それで、新曲が2曲入っているけど、これはどうだった。

山崎　プリンスとしては久々のロックンロール・ナンバー〝ピーチ〟と、わりと軽めのファンキーなポップ・ナンバー〝ポープ〟。アルバムのハイライトと言うよりも、あくまでベスト盤に合わせてサービスで入れたというニュアンスでしょう。

渋谷　でもレコーディング済のストックが500曲もあるってんだから、一体いつ頃のどういう曲なのかサッパリわかんないよな。

山崎　年にアルバム1枚出したとしても50年はやってけるってことですよ。

渋谷　雑誌出版社やってんのがつくづく嫌んなるよな。

山崎　でもこうやって聴いてると、プリンスっていう人は誰よりもエゴイスティックな音楽作りをしていながら同時に音楽に対して誰よりストイックであることがわかりますよね。

渋谷　音楽に対してストイックでないと、あの特殊なキャラクターをただ垂れ流しただけの一人よがりなものになってしまうんだよ。

CamScannerでスキャン

山崎　これだけのストイシズムに支えられた音なら、マジで50年後に出しても大丈夫なんじゃないですか。

渋谷　そうだね。だけどプリンスの権利保有者にはなりたいけど、個人的にはつき合いたくないかもしれないな。

山崎　さっきと言ってることが違うじゃないですか。

渋谷　まあ、俺は女じゃないからな。

山崎　はあ、よくわかんないですけど。

CamScannerでスキャン

『COME』プリンス1958～1993

［1994.8.25］
1. COME
2. SPACE
3. PHEROMONE
4. LOOSE!
5. PAPA
6. RACE
7. DARK
8. SOLO
9. LETITGO
10. ORGASM

何やら意味シンなジャケット・デザインのこのプリンスの最新作は、いちおうプリンスの名義の最終作になる。ジャケット・クレジットの1958～1993は言うまでもなくプリンスとしての35年間の生涯を表すもので、墓碑銘というところなのだろうか。1994でなく93になっているのは、すでに去年の段階でプリンスは終わったということなのだろう。

実際、このアルバム以外の94年に発表された作品、2月にリリースされたシングル〝ザ・モスト・ビューティフル・ガール・イン・ザ・ワールド〟、6月に発表されたマッキントッシュ用のCD・ROM『♀インタレクティヴ・CD・ROM』は、どちらもクレジットは♀になっている。このアルバムのクレジットがプリンスになっているのは、ワーナーとの

CamScannerでスキャン

契約上のことで、あくまでプリンスは去年で終わっている、そんなメッセージを彼はこのジャケットから伝えたいのだろう。

去年の6月、プリンスから♀への改名宣言以来、それについてはいろいろ原稿に書いてきたし、原因、動機に関しても想像してきた。しかし、今や同じ作品がプリンス・クレジットと♀クレジットで発表されてるわけで、とりあえずその意図はこれからの動向を見てから判断した方がよさそうである。

ただ、この改名が非常に積極的なものであることは間違いなさそうだ。93年に♀クレジットで行なったヨーロッパ・ツアー（僕はパリで観たが、やたらエネルギッシュで素晴らしいライヴだった）の最終日に行なったパーティのタイトルは〝The Dawn（夜明け）〟だったし、今年に作られた長編ライヴ・ビデオでも、夜明けとかComeといった言葉が強調されている。新しいスタートのイメージにこだわっているようだ。活動も相変わらず、というか、いつにも増してハイパーである。

このライナーを書くために、ちょっと最近の彼（どうもプリンスと書きづらい）の活動をチェックしてみたが、チェックするだけで疲れてしまった。まず、前記の日本ではWOWOWで放送されたライヴ・ビデオ・プログラム。このアルバムは一種、このビデオのサントラ的な性格も持っている。このビデオで彼は13曲もの新曲を演奏（そのうち6曲がこ

のアルバムに収録されている）、その中の1曲〝ザ・モスト・ビューティフル・ガール・イン・ザ・ワールド〟をシングルとして発売（インディ・レーベル＝ベルマーク・レコードから）、全米で大ヒットさせている。

また、ごていねいに、このシングルには7パターンの、リミックス・ヴァージョンがあり、どれも、リズムからアレンジまで全て違っている。つまり全部レコーディングし直したわけである。そして6月に発売されたマック対応用のCD・ROM。これは50曲にもおよぶ彼の曲が収められているCD・ROMで、ゲームをしながら、その50曲を聴いていくというものだ。怪しい館の中をウロウロしながらクイズのようなものを解いていくと、そのたびにプリンスの曲が流れる仕組みになっている。プリンスの代表曲が並んでいて、その発売年代を当てると曲が流れるという、実にたわいのないものだが、絵がきれいなので結構楽しめる。そのCD・ROMの中にも新曲を入れている。どうせ、ビデオに関しても脚本や演出等、相当に口を出しているはずであるから、その仕事量は半端ではない。しかもその前の年、そうしたマテリアル製作のためにスタジオにこもっていたのならともかく、3月から全米ツアー、8月からヨーロッパ・ツアーと、目一杯ライヴをやっているのだ。この男のエネルギーと日常はどうなっているのだろう。眠らない、とか、メシを食わないとか、いろいろもっともらしい噂が流れているが（僕が流しているという説もある）、まん

ざら嘘ではないのでは。
日本にいた時も、ちょっとでも空き時間があると、横浜のライヴ・ハウスで200人を相手に2時間近くライヴをやったり、渋谷のレコード屋の店頭でサイン会をしたり、全く休もうとしなかった。一種の強迫観念にとりつかれているのでは、とさえ思えるワーカホリックぶりである。

さてこのプリンスとしてのラスト・アルバム『Come』であるが、サウンド的には最新の彼のスタイルとなっている、オーソドックスなファンク・ミュージックを90年代的な解釈でソフィスティケートさせて曲を作りあげていく、という傾向の中に位置づけられる。〝ルース!〟のように、ハウスやテクノの味つけをしたものもあるが、基本的には90年代型プリンスのスタイルが守られている。その質の高さ、アイデアの豊富さ、技術の洗練度、どれをとっても今のポップス・シーンのトップに立つプリンスならではのものだ。ここ数年、プリンスは非常にオーソドックスなスタイルでファンク・ミュージックを追求してきている。全くインタヴューのない人なのでその辺の動機については不明だが、一種の先祖返りのようにも思える。また基本的な過激さは失われていないのだが、無茶な形でポップ路線をはずれるということもない。常に客と向き合い、そのリアクションを確認しながら

自分の方向を決めているようだ。やたらビデオや映画を作ったり、〝インタラクティヴ〟というタイトルでパソコン・ゲームを作ったりするのも、何より相手とのコミュニケーションを重視するプリンスらしいアプローチである。

さて、僕が今回の作品で最も注目したいのは歌詞である。この歌詞（訳詞）を読んで気づくのは、ひょっとしてこのアルバムはプリンスとしてのラスト・アルバムではなく、むしろやとしてのファーストとして位置づく作品なのでは、ということである。それほど、前向きなメッセージと、力強い言葉に満ちている。ジャケットにはシングル〝レットイットゴー〟の一節がまるで遺書のように書かれている。

今までの人生
この心は鍵をかけられていた
カーテンが引かれ中には誰もいなかった…
あちこちにきっかけが転がっていて
僕以外はみんなハイになっているけど
ひとりぼっちになれないくらいなら

CamScannerでスキャン

死んでしまった方がマシだ

何やら、この部分だけ読むと本当に遺書めいていて暗いが、実は〝レットイットゴー〟は、この歌詞の続きがある。

涙に満ちた14年間　自分の歌が歌いたいと願ってきた
（中略）
今や僕は軍隊を手に入れ　30万強になった
僕たちが消えても
この歌は君の耳の中で鳴り続けることだろう

というわけで最後は非常に力強い宣言でアルバムをしめくくっている。この歌以外にも歌詞の基本トーンはこういったノリだ。また社会的メッセージを明確に打ち出したナンバーもある。〝パパ〟では幼児虐待を〝レイス〟では文字通り人種問題を、かなり直接的な形で言葉にしている。レイス、つまり人種なんてタイトルそのものが、あまりこれまでのプリンスにはなかったものだ。しかも素晴らしいのは、こうした歌がありがちな建て前の社

公正義を声高に主張したものになっていないところだ。どの曲もシンプルな言葉で率直な彼のメッセージが歌われている。

僕たちの前の世代がなぜ　お互いを憎み合っていたのかは知りたくない
決してそんなことはなかったと信じたい
むしろ子供たちには希望があると信じたい
その子が最善のものを手本にするのなら
僕がその手本になるべく努力しよう
そしてその他のものは僕のギターと一緒に
海に沈めてしまうんだ

（RACE）

いくらかクレイジーだって当然だ
心の奥底では誰だって同じなんだから
だけどどこんな狂気の真ん中で　ひとつの事実はいつまでも変わらない
君が誰かを愛するなら　この人生は無駄にならないってこと
雨の最後にはいつだって虹が現われるものなのさ

（PAPA）

CamScannerでスキャン

ニヒリズムやシニシズムから遠く離れたこうした言葉は、彼の新しいスタートを感じさせるものだ。〝レットイットゴー〟の歌詞から考えると、彼にとってプリンスという名前は、一種の抑圧のシンボルだったのだろう。プリンスという言葉の過剰さ、それを裏づけるような彼の一連のパフォーマンス、それはまさに、心に鍵がかけられたプリンスが必死になって作り出した他者とのコミュニケーション回路だったのだろう。それはそれで切実なものであり、真実の心の叫びではあったのだが、巨大な抑圧が大前提としてあったのだ。ここに来て、ようやく彼はその抑圧から解放されつつある。このアルバムのこれまでのプリンスにはない伸びやかさ、おだやかさ、そうしたものは、そこからくるものだろう。

まさに、この作品は彼にとって第二のスタート、そのデビュー作なのだ。

『ゴールド・エクスペリエンス』♀

［1995.10.10］
1. PUSSY CONTROL
2. NPG OPERATOR
3. ENDORPHINMACHINE
4. SHHH
5. WE MARCH
6. NPG OPERATOR
7. THE MOST BEAUTIFUL GIRL IN THE WORLD
8. DOLPHIN
9. NPG OPERATOR
10. NOW
11. NPG OPERATOR
12. 319
13. NPG OPERATOR
14. SHY
15. BILLY JACK BITCH
16. I HATE U
17. NPG OPERATOR
18. GOLD

率直さとエモーションの復権、プリンスの名前を捨て♀になった動機を僕はそう考え、前作のライナー・ノーツに書いた。前作の歌詞を読めば（残念ながら僕は聴いて理解はできないので、対訳を読んで理解するしかない）それは明らかであった。しかし、♀の実質的なデビュー作となるこのアルバムが、まさかこれほどストレートでシンプルなものになるとは想像していなかった。

オープニングの〝プッシー・コントロール〟に、まず度肝を抜かれる。殆ど原始的とも言えるシンプルなラップ・ナンバーである。今やポップ・ミュージックの主流となったヒップ・ホップ、そしてラップのスタイルはどんどん洗練され、ここまでシンプルなものはあまりない。この〝D.A.Y.O.N.E.〟状態のナンバーは、まさに新生♀のアルバムを象徴

するものだ。続いて短いつなぎのナンバーをはさみ″エンドルフィンマシン″。これがまたストレートなロック・ナンバー。楽器編成もシンプル、メロディもリフもシンプル、そして次が″SHHH″。まるで歌謡曲のようなドラマティックなイントロに乗って始まるのは王道バラード。最少の楽器編成で思いっ切りのバラードが歌われる。途中のギター・ソロでは70年代で絶滅したようなフレーズと音色が思いっ切り鳴りまくる。

　この辺まで聴いてくると、このアルバムのとんでもなさが、かなり見えてくることになる。これは、怪物的才能を持ったミュージシャンが、その過去の業績を捨て去り、新たなキャリアをスタートさせる、というだけのものではなく、これからのポップ・ミュージック全体の方向性まで示唆した歴史的な作品なのである。本人には、そうした意図はないだろうが、結果として、90年代のポップ・ミュージック・シーンの流れを方向づけるものになっている。

　現在のポップ・ミュージックはいくつかの構造的な問題をかかえている。まずは一種の反社会性のようなものを根拠としていたロックやポップ・ミュージックがその巨大化によって保守化、産業化してしまったことである。いつの間にか、その日限りの快楽と興奮をむさぼることが目的の音楽が人助けと倫理を説くものになってしまった。スプリングスティーンやディランまでが″ウイ・アー・ザ・ワールド″に参加した時、僕は正直言って暗

CamScannerでスキャン

たんたる気分になってしまった。それに対しプリンスは、基本となる快感原則に忠実であることによって、そんなもんはクリアできることを証明した、いきなりの〝プッシー・コントロール〟である。過剰とも言えるセクシュアリティに対する執着は、彼がロックやポップ・ミュージックのイデオロギーを支えているものが何であるかを十分に知っているからこそである。一番抑圧の強いものにこそ快感原則は有効である。アメリカン・ミュージック・アワードの授賞式で、参加者全員が〝ウイ・アー・ザ・ワールド〟を歌う中、最も目立つところにいながら1人ペロペロ・キャンディをなめて、全く歌わなかったプリンスに拍手したのは僕だけではないだろう。彼はイデオロギーとしてあれを拒否したというより単純に、そんなものは気持が悪いと思って歌わなかったのだろう。最も信用できるのはそうした感性である。

次の問題は、最初のものと対をなすものである。それは優れた表現者、特に若い世代に広がる、ニヒリズム、シニシズムである。希望と抵抗を歌うロックが、絶望と逃避を歌うものになってしまったのである。エモーションの根拠が絶望やシニシズムになってしまったのだ。ある意味で、世界に対しまっとうであろうとすればするほど、そうした発想の袋小路にはまってしまう可能性が高い。希望や明るい世界観を歌うことは、洗練されない頭の悪い奴のすることとされ、表現はどんどん否定的なものになっていった。グランジのよ

CamScannerでスキャン

うに、とりあえず絶望でも、でかい声で歌えば、それなりにエモーショナルだぞ、というのは非常に90年代的な表現スタイルであったが、そうした形でひたすら絶望をくり延べていったところで、新たな表現の地平は見えてこない。

そうした問題に対する♀の解答は希望と闘いのメッセージを歌うことであった。〝ウイ・アー・ザ・ワールド〟のような不気味な楽観主義ではなく、絶望を踏まえての希望・平和を闘いとるためのメッセージを彼は歌のテーマとしている。アメリカン・ミュージック・アワードでの彼のメッセージは「ラヴ・アンド・ピース」ではなく、あくまでも闘いの呼びかけであった。かつてないほどわかりやすいメロディ・ライン、どれも肯定的なエネルギーに満ちあふれている。それをもたらしたのは、彼のそうした希望に対する率直な姿勢である。ニヒリズムとシニシズムを乗り越えていこうとするエネルギーが、こうしたメロディ・ラインを生んでいくのだ。

そして最後の問題は、音楽的スタイルの停滞である。今更、言うまでもなく、60年代、70年代、80年代といった具合に波状的にやってくるレトロ・ブームは、新しい音楽スタイルの発見がないことの停滞感が生んだものだ。その中にあって、プリンス（当時）は孤軍奮闘を続けてきた。『アラウンド・ザ・ワールド・イン・ア・デイ』或いは『サイン・オブ・ザ・タイムス』といった作品で試みられた音楽的冒険は、未だに誰も到達していない高み

に存在している。プリンスが開発したスタイルはその後のポップ・ミュージックに大きな影響を与えた。まさに80年代から90年代にかけての最大のミュージック・イノベーターはプリンスだったのである。しかし、♀になった今、彼はあえてそうした姿勢を変え、時代のスタイルとは全く違うところで、王道ポップ・ミュージックを展開している。これまでポップ・ミュージックが開発した、ありとあらゆるスタイル。それがソウル・ミュージックであれ、ファンクであれ、ロックであれ、何であれ、良いと思うものは何でも取り入れている。しかも60年代、70年代、80年代、何でもありである。明らさまなスライの引用、殆ど禁じ手とも言えるベタベタなギター・ソロ、何か別人のような暴走ぶりである。〝NOW〟の後半のギター・ソロなど、ちょっと気のきいたスタジオ・ミュージシャンなら恥ずかしがって弾かないようなフレーズを延々と展開している。しかし、それがやたら気持がいいのだ。全く迎合的な感じがないのである。全然、俗っぽくないのだ。これは本当に凄い。ここで聴くことのできる引用は、いわゆる日本のロック・ミュージシャンのやっているようなサンプリングではない、もっと確信犯的なものである。あくまでもストレートに正面から愛を訴える、ポップ・ミュージックの確信犯としてのスタイルなのだ。

ここで♀のやっていることは、ポップ・ミュージックが、本来のエネルギーとエモーションを回復するための原点回帰である。いかにポップ・ミュージックは、率直で大衆的で

あり得るのか、という確認作業である。
このアルバムを聴いていると、本当にポップ・ミュージックは、こんなにも楽しく、こんなにも下品で、こんなにも馬鹿っぽいものなんだ、という気分で盛りあがることができる。これは、とんでもない作品だし、とんでもないことの始まりである。

『カオス・アンド・ディスオーダー』♀

［1996.7.25］
1 CHAOS AND DISORDER
2 I LIKE IT THERE
3 DINNER WITH DELORES
4 THE SAME DECEMBER
5 RIGHT THE WRONG
6 ZANNALEE
7 I ROCK, THEREFORE I AM
8 INTO THE LIGHT
9 I WILL
10 DIG U BETTER DEAD
11 HAD U

サントラ盤とは言え、ほんの数か月前に『ガール6』が発売されたばかりなのに、オリジナル・アルバムがこうやって発売されるというのは、怒りに燃えるプリンス（面倒なのでこう書かせてもらう）のエネルギーは半端でなさそうだ。言うまでもなく、その怒りの対象は契約問題でモメている所属レコード会社であるワーナー・ブラザーズである。そしてこの作品は、ワーナー・ブラザーズから発表される最後のものになるらしい。過去の音源で作るものは、あと1枚契約が残っているが、新作としてはこれがラストになるのだそうだ。ファンにしてみればレーベルなどどうでもよく、引退とかされなければそれでＯＫなのだが、本人とレコード会社にとっては大問題である。実際、何曲かはこの契約のゴタゴタをテーマにしたような曲もあり、アルバムを聴いただけでも問題の根深さを感じさせ

る。このゴタゴタの内容が果たしてどのようなものかは、あまり情報も伝わってこないので、何とも言えないが、プリンスの名前を捨てて変な記号になったり、本作のクレジットのように、その記号の読み方として〝かつてプリンスとして知られていたアーティスト〟などというややこしいものが指定されたりなんてことは、そうした紛争が原因になっているのは間違いない。こうしたことが起きるとファン心理としてはアーティストに味方して感情移入したくなる。ただ僕も業界長いのであえて冷静に判断してみると、きっとどっちもどっちなんだろうな、という気がする。まあ、当事者でないので、ひょっとするとどっちかが極悪であったなんてことも考えられなくはないが、多分ないと思う。

で、この紛争、基本的にファンには関係ない。しかし100%そうとも言えない部分もある。何故ならプリンスの創作活動そのものがこの紛争に影響を受け、作品にも影響が現れているからだ。特にこのアルバムなどその典型と言える。

全11曲、ハイパーなロックンロールが並んでいるこのアルバム、なんと今年(1996年)の3月、マイアミのスタジオで、2日間で録音してしまったものである。今やレコーディングに半年、1年かけるのが珍しくなくなった時代に、殆どSF的なスピードと言える。というか、2日でこの11曲のレコーディングが可能なのは、現存するアーティストとしてはプリンス以外、考えられない。この表現は彼に関して何回使ったかわからないくら

いだが、怪物である。ただ、いくら怪物とは言え2日間は短かすぎる。彼の他のアルバムと比較するとアレンジはラフだし、演奏も勢いで勝負みたいなところがあるし、非常にスキのある作品になっている。いつも完璧でツメの厳しい作品しか発表しないプリンスの音に慣れた耳で聴くと、相当に乱暴な音に聴こえる。それが僕にはとても新鮮だし、面白い。最初に聴いた時は「オイ、オイ、いくら契約を消化するためとは言え、こんなスキだらけで乱暴な作品をリリースしてしまっていいのかよ」なんて思ったりしたがその印象はすぐ変わった。確かにプリンスのキャリアを代表する傑作というわけではないが、『ブラック・アルバム』或いは『バットマン』などと同じような彼の特質がよく出た興味深い作品である。彼の他の作品では細かくコントロールされていて見えなかったわりと俗っぽいフレーズのクセとか、アレンジの好みとかが、油断しているせいかよく出ていて面白い。それに何と言っても、この勢いがいい。普通、プリンスぐらいの大物になってしまうと、大作主義というか、周りの注目度の高さに合わせたものを作るようになり、作品は堂々としているんだけど、ポップ・ミュージックの勢いと軽さに欠ける場合が多い。その点、このアルバムにはポップ・ミュージックのいい意味での勢いがある。ファンとしては、こうした無防備なプリンスの作品に接することができた点では、紛争に感謝してもいいかもしれない。

歌詞の方に目を移すと（英語がわからないので、訳詞によってしか判断できないので、

こういう表現になってしまう）紛争の影響はより顕著である。例えば"アイ・ロック、ゼアフォー・アイ・アム"というナンバー。これはよくあるモンキー・ビジネスとしてのロック業界を批判したナンバーである。ただ「ロックするゆえに我あり。正しかろうと間違っていようと、自分の歌を最善を尽くして歌うんだ」というフレーズや「虚偽の街へようこそ。さあご署名を。素敵な世界。富と名声をご覧ください」なんてところは、やはり自分の体験と現状を踏まえたものだろう。或いはラヴ・ソングという形を借りているが、"アイ・ウィル"の「僕はこの道を歩いていく。きっといつまでも。辛くなるとわかっていても僕はやる。訪れた人々はいずれ去っていくだろうけど、僕はそれでも真実に目を向けて成長していく。きっとそうするつもりだよ。この戦いを戦い抜くんだ」という歌詞は、アーティスト・プリンス、あるいはビジネスマン・プリンスの決意宣言として聴くことができる。このアルバムに限らず、最近のプリンスの歌詞にはシリアスなテーマのものが多い。得意のセクシュアリティをテーマにしたものの比率が落ち、シリアスなテーマのものが増えてきている。これは契約のゴタゴタだけでなく彼の視線の方向が変わってきているからなのだろう。ただプリンスの創作に向かうモチベーションが多様になっているのは確かだ。直接的な歌詞と直接的な音作りが一体化して、このアルバムのラフな若々しさを作り出しているのだ。

CamScannerでスキャン

プリンスというのは非常にインタヴューの少ない人で、殆ど存在していないと言っていいくらいだ。マイケル・ジャクソンも少ないが、プリンスに比べれば、まだマシである。それだけに、プリンス自身が何を考えているか、なかなか言葉の情報が少なく、わかりにくい。しかし、こういうアルバムが発表されると生のプリンスの言葉が感じられてファンとしては面白い。怪物プリンスではなく人間プリンスが見えてくるのだ。そして、そこから見えてくるプリンスは、なかなかナイーヴで魅力的なパーソナリティである。夜は眠らないとか、来日中はポップコーンしか食べなかったとか、話としては面白いけれど決して友達にはなれそうにないエピソードよりこのアルバムの歌詞から伝わる、苦しいけれど何とか前に進むんだ、という自分で闘うプリンスの方が、やはり素敵である。宇宙人であり、怪物であるプリンスも捨てがたいし、そのままでいて欲しいという気もするが、やはり、リアリズムとしてのプリンスを僕らも見ていかなければならないし、プリンス自身を表現していかなければならないだろう。そうした意味で、このアルバムは重要な作品と言える。

第4章　メディアやつあたり

CamScannerでスキャン

渋谷陽一のメディアやつあたり①

●わたせせいぞう

何でこんなもんが受けているのだろう。不愉快というより不気味である。しかしレコード化はされるし、イラスト集は売れるし、根強い支持があることは認めざるを得ない事実のようだ。

白々しいシチュエーションと、白々しいセリフ、そしてそれを支えるいじましい幸福願望、全てが不愉快であり、それをいい大人が支持しているというのが不気味である。あの稚拙なイラストと曖昧な色使いも許しがたい。

つまり、あれは強力な自己愛の世界なのである。限りない自己肯定の泥沼なのだ。あの漫画の中では常に過去は美化され、現状は肯定され、未来は安定し切っているのだ。どこにも批評的要素はなく何もかもが肯定されていく。だから、あの中にいったん入り込むと実に居心地がいい。出てきたくなくなってしまう。一種の中毒症状を起こしてしまうのだ。

現実の恋愛がいくら悲惨でも、いったんわたせせいぞうの世界に入れば、全てが合理化

CamScannerでスキャン

され、許されてしまう。しかし反省がないので他者との関係論は学習できぬままに、ひたすら泥沼のような自己愛地獄へと落ちていくだけである。

そして面白いのは、こういう奴はたいてい生活のディテールに変にこだわったりすると
ころだ。片岡義男の小説ではないが、1日に何度も下着をとりかえたりコーヒーやビール
のブランドにやたらこだわったりしてみせるのである。何故そんなものにこだわるかと言えば、現状肯定の自己愛的世界へ入るきっかけとしてそういうものを利用しているのだ。
一種の自己催眠へのキー・ワードの機能を果たしているのである。

例えば、夏の昼下り、シャワーを浴びてよく冷えたビールを飲む、という設定があるとすると、そのキー・シチュエーションを利用して、その時の快さを現状肯定の全ての言い訳にしてしまうのだ。ビールがうまいから、ふられてしまった恋愛は甘ずっぱく、ろくでもない社会生活はそれなりに、そして何の展望もない自分の将来は安定したものと思い込んでしまう。そして、そうした自己催眠は長く続かないので、生活の局面、局面で、快いシーツだの、うまいコーヒーだの、使いやすいペンだのと、わけのわからないものにこだわるのである。そうしたディテールの積み重ねによって夢からさめないようにしているわけだ。

確かにシャワーの後のビールはうまいし、快いシーツは寝やすくていいが、それに限り

ない付加価値をつけ、異常にこだわってみせるのは、やはり情けないものがある。

●朝日新聞　書評欄

別に朝日でなくてもいいのだが、いわゆる大新聞の書評欄というのは、どうもよくわからない。僕は朝日と日経をとっているが、それぞれ毎週一回見開きで掲載されている書評欄に殆ど目を通したことがない。職業上、普通の人より本は読んでるつもりだし、書店に足を運ぶ機会も多いはずである。しかし新聞の書評欄で自分が興味を持てる本を発見することは殆どない。あんな、街の書店ではなかなか見つけられないような本ばかりとりあげて、いったいどういうつもりなのだろう。

朝日には書評欄担当委員のような連中がいて、毎回名前が紙面に紹介されている。何か図書館と大学と自分の書斎の三角形の中だけで暮しているような人たちばかりで、現在の時代感覚を代表しているとはとても思えない。別に学者や純文学の評論家がいてもいいし、そうした人たちは当然必要だろう。しかし、そういう連中ばかりである必要もないのじゃないか。というか、そうした人たちと本の選択を支えている文化エリート主義、未だに活字の優位性を信じているアナクロな時代感覚が情けないのである。

前に筑摩書房が倒産した時にも書いたが、あの時は文化人とか呼ばれる連中が音頭をと

って、良心的出版社筑摩書房を救おうとかいうキャンペーンが作り出されようとした。全くアホとしか言いようがない。単に商品企画力がなく、コスト意識が低いから倒産しただけではないか。ＬＳＩの時代にトランジスタに固執して倒産しても、誰も良心的電気屋を救おうとは言わないはずである。良心的出版社というのは優れた出版物を的確な企画力で出版し、ちゃんと社員に給料を払える会社のことである。

大新聞の書評欄は殆どが倒産した筑摩書房（その後、会社更生法か何かで復活したが）である。

別にベストセラーや話題の本ばかりをとりあげろと言うのではない。新聞というメディアの大きさを考えれば、それなりの目配りが必要だろうと思うだけである。

横山隆一のわけのわからない漫画と書評欄を見るたびに、購読料を返せと言いたくなってくる。

●『パチパチ・ロックンロール』と根田美聡

まっとうな反応が返ってくるとは思わなかったが、本当に最低な雑誌である。本誌９月号で「日本のロックの構造的不幸を考える」というタイトルで僕はいわゆる『ＧＢ』『パチパチ』に代表される日本のロック・ジャーナリズム批判を書いた。あの原稿の目的は、本

誌の読者にロッキング・オンが何故『ジャパン』を発刊したのかをアッピールすることにあった。だから『GB』『パチパチ』側からの反応など殆ど期待していなかった。しかし、もしも反応なり反論なりがあるとするなら、それなりのものがあるだろうと考えていた。その辺がまだ『パチパチ』という雑誌に対する認識が甘かったわけである。

例えば、ああした形で逆に『ロッキング・オン』批判を他の雑誌で書かれれば、やはり僕は自分で反論を正面から書いただろう。そうでなければ完全に無視するかしただろう。それが同業者としての最低の礼儀だと思っている。

ところが『パチパチ』の吾郷という編集長は最低のパターンで反応を返してくれた。『パチパチ・ロックンロール』という雑誌に根田美聡というアホなライターが担当している「コンちゃんのプッツン解放区」というページがある。そこで僕の原稿にその根田というゾウリムシのようなライターが触れているのだ。

〝渋谷の怒る気もよくわかる。でも、「今頃なーにいってんだよ」ってところがあるのも確かだ。元気で楽しいだけのキャピキャピ・ロックなんて一体どこにあるというのだろう。初めからありもしないものに、あーだこーだといっても仕方ないじゃん。シラーッと聞き流せばすむことじゃん。まったく大人気ない。（中略）ホントの本音は「どーでもいい」この一言につきる。〟

CamScannerでスキャン

とりあえず、この、人の文章を読解できないアホは、まさに〝どーでもいい〟わけで、早く死ねばと言う以外ないが、問題はこうした文章を平気で掲載してしまう吾郷の編集者センスである。全く『ロッキング・オン』も渋谷陽一もなめられたものだ。もしも、これが戦略的なものであるのなら、ある意味で立派なものだが、どうせ「まあ、いいじゃないか」といった程度で活字にしてしまったのだろう。それならこっちもそれなりの対応をさせてもらうことにする。もう、こうした不毛な作業の積み重ねの中でしかきっと事態は変わっていかないのだろうから。

アホな外部ライターに「どーでもいい」とか書かせて一件落着ではあまりにイイカゲンではないか。貴方が土俵にあがってくれないのなら、次はちゃんとあがってもらう戦略を考えたい。

しかし、こうなってみると、まだ『ミュージック・ライフ』とか『ミュージック・マガジン』の方が最低のマナーを知ってたよな。まあ、どーでもいいけど。

しつこいようだが、吾郷サン、僕はいちおう正面から同じロック・ジャーナリズムとして『パチパチ』に対して批判を書いたつもりでいる。決して〝陽一のブッツン解放区〟で、わけのわからないオチャラケ処理をしたわけではない。お前の原稿などその程度の対応で十分だと言われればそれまでで、後は徹底して闘うしかないけれど、せめて貴方自身のま

っとうな反論を読みたかったな。
それから根田美聡って、前に本誌で投稿を掲載した根田美聡と同一人物なんだろうな。
だとしたら早く更生しなね。

（ロッキング・オン87年12月号）

渋谷陽一のメディアやつあたり②
矮小な機能主義が生むもの

正直言って、だんだん馬鹿馬鹿しくなってきたが、自分で始めた以上、やはりとことんやるしかないだろう。
僕の『パチパチ』編集長の吾郷に対する呼びかけに対し、結局まっとうな反応はなく、わずかに編集部員の山田とかいう人間が、編集後記でそれらしく触れている。まずは引用。
「ちょっと違うフィールドと比べてみると、まだこれからだなあと感じてしまう日本のロックシーンでは、ある。なんか政治や経済の方がスリリングだし、トゥーリアとかの方がエンターテイメントしてくれてるし。いや、もっと深遠なものなんだっていうなら哲学だってあるわけだし……。で、いろいろな方法論でみんながアプローチしている中で、〝ペンの暴力〟だけは、やめよう……なんて今月の標語。何がロックで何がロックじゃないなんて誰にもわからないし、メディアも斬る前に使い方を考えないと何とかに刃物って感じですね。忙しくてスタンドプレイの相手ができなくて悪いけど、より良い雑誌づくりに励ん

で下さいってのが本音です」

本誌12月号で、とにかく僕は編集責任者である吾郷本人の対応を求めたい、自分で書く勇気がないのなら、いっそ無視された方がいいくらいである、と呼びかけたのだが、にもかかわらず、この有り様である。どうもよくわからない奴だ。勝手に吾郷の対応の根拠を想像してみる。

①極端に頭が悪く、事態がよくわかっていない。
②極端に性格が悪く、まっとうな対応をすることができない。
③極端に臆病で、表に出るのが怖くて仕方がない。
④会社の方針。
⑤単に僕がなめられているだけ。
⑥字が書けない。

聞くところによると、僕の吾郷に対する原稿を読んだ本人は、本誌をまるめてゴミ箱に捨てたらしい。ということはこっちの言ってることはわかっているようだし、腹を立てているというのは、いちおうはこたえているということなのだろう。にもかかわらず、こうやって自分ではなく編集部員のろくでもない後記でしか対応できない、というのはあまりにも情けない。つまり、その程度の職業意識しかない奴なのである。そして、そういう奴

CamScannerでスキャン

の下には似たような編集者しか集まらないということなのだろう。
正直言って、このアホな後記は僕にとって思う壺とも言える代物だった。僕の『パチパチ』批判を契機に大論争が起きることは最初からそれほど期待していなかった。むしろ、僕の原稿に対する『パチパチ』側の対応の中から、現在のロック・ジャーナリズムの構造が露になればと思っていたのである。本来、洋楽ファンが主体の本誌の読者に対し、何故ロッキング・オンが日本の音楽雑誌を創刊するのか、その辺のことが伝わればいいと考えていたのである。そうした僕の意図にそのまま乗ってきたような根田美聡、そしてこの山田とかいう奴の原稿は、飛んで火に入る夏の虫、自分の程度の低さを自分で証明するようなものだった。どうせ、うちの読者は『パチパチ・ロックンロール』など読まないだろうから、こうした原稿を本誌に転載して、こういう連中が支えているのが今の日本のロック・ジャーナリズムなのである、というアッピールができればとりあえずの目的は達成できる。そうしたこちらの意図に合わせるように彼らは絵に描いたようなメディア・ゴロ的な原稿を書いてきてくれた。しかし、それにしても、何がトゥーリアなんだろうな、自分じゃ気がきいてるつもりなのだろうか、自分の馬鹿を自己宣伝しているだけだというのがわからないのだろうか。まあ、それがわかるぐらいならこうした間抜けな原稿は書かないだろうけど。

もともと『GB』、『パチパチ』批判を書く前は、世間にはびこる根性主義ロックを批評するつもりだった。しかし、彼らの発言をチェックするため、いろいろな日本のロック雑誌を読んでいるうちに、今更ながらそのひどさに腹が立ってきたのである。アーティストよりも、よほどメディアの側に今の日本のロックが持つ構造的不幸があると思わざるを得なくなったのだ。

ライターと呼ばれる連中の装飾過剰で不気味なほど無内容な文章、アーティストに対する批評性どころかヨイショ以前の世間ばなしをそのまま載せたインタヴュー。そして、何よりもそうしたものを支える読者とアーティストを馬鹿にした姿勢にやり切れなさを覚えたのだ。たわいのない音楽雑誌はいくらでもあるし、アイドルを扱ったものは、それこそ無内容を競い合っているようでさえある。しかし、そんなものより僕は『パチパチ』や『GB』に生理的な不快感を覚えたのだ。当初、それが何なのか自分でもよくわからなかった。あの無内容をもっともらしい装飾過剰の文章でゴテゴテと飾り立てる方法論なのか、殆どマーケティングのみで作られているアーティスト選択なのかよくわからなかった。冷静に考えてみるとそんなことはどうでもいいような気になってくるのだが、不快感というか嫌な感じだけは強く残るのである。

『ロッキング・オン』だって完璧な雑誌作りをしているわけではない。商業誌というワク組みの中で試行錯誤を続けながら何とかやっているだけだ。雑誌対雑誌という形で論争になれば、いろいろ嫌な気分を味わうだろうし、突かれれば痛いところはたくさんある。しかし、この嫌な気分を曖昧にしたままにはしたくなかったのである。

ある意味で、その時は相手側の職業意識を信じていたのだ。過去、僕は何度かこうした形の論争を行なったことがある。相手に事務所まで押しかけられたこともあるし、『宝島』のように編集長同志で徹底的に言い合い、それをそのまま掲載してもらったこともある。誌面対誌面での論争は無論何度もあるし、全く何の反応もなかったこともある。雑誌編集に関し、多少の職業意識があるのなら、やはりそれなりに対応するのが、過去僕がつき合った編集者の常識であった。互いに嫌な思いをしつつも、そうしたいびつな感触が雑誌にフィードバックされる時、何がしかの積極的な役割を果たしてきたと思っている。しかし今回の吾郷の対応は過去に例のないものだった。無視するでもなく、まっとうに対応するでもなく、外部ライターや編集部員におちゃらけた原稿を書かせるだけである。こいつには編集者としての最低の職業意識もないのだな、というのが僕の現在の感想である。腹が立つというより、何だか情けないだけだ。

まあ、こうした形で僕が当初感じていた不快感の根拠が明確になったのが成果と言えば

成果なのだろう。

彼の中で雑誌編集という作業は、僕とは全く違う形で位置づけられているのだろう。彼にとっての雑誌作りの根拠は非常に矮小な機能主義なのである。マーケットやユーザーを尊重しているようでありながら、結局なめているのである。

等身大のアーティストを無視したデコラティヴで不気味な文章は、読者の幻想と願望に忠実であるのではなく、単に馬鹿にしているだけだ。きっと彼の中ではその辺がマーケット尊重の機能主義として言い訳が出来あがっているのだろうが大きな勘違いである。最終的にそうしたメディアが読者とアーティストを疎外していくのだ。

どうせ無意味だとは思うけど、こちらの誌面はいくらでも提供するので徹底的に話し合いませんか。とりあえず提案します。まあ、スタンドプレイにつき合うひまはないと言われたらそれまでだけど。この際、いきなり電話して、それを完全誌上再録というのでもやってみようかな。ひょっとすると電話するかもしれないので、その時はよろしく。

(ロッキング・オン88年2月号)

『ロック・マガジン』と『ドール』は何故、駄目なのか

気分としてのラジカリズム、要するにこれなのだ、『ドール』や『ロック・マガジン』に満ちているのは。そんなものが本来のラジカリズムから最も遠いものであるのは今更説明することもないだろう。

気分としてのラジカリズムというのを、掛け声としてのラジカリズムという風に言い換えてもいい。何だか掛け声やポーズだけは勢いがいいが、内実は全くないのである。安手の青春映画か根性ドラマと同質のものがそこにはある。「夕陽に向かって走るんだ！」というあの空疎な掛け声、それと「パンクはやるしかないんだ！」という掛け声、結局その空疎さは同じなのだ。実際に演っているミュージシャンが言うのならともかく、言葉で仕事する人間がそういうことを言うようになったらオシマイである。

『ML』や『音専』のアホらしさや『ミュージック・マガジン』の文化人臭さもウンザリさせるがこの〝気分ラジカリズム〟というのはある意味でもっとタチが悪い。批評能力の

CamScannerでスキャン

ない連中が、この空疎な掛け声につられてその気になってしまうからだ。
個々に書くと、まず『ドール』。森脇の文章がヒドイ。情緒的で、内容がなく、結局のところ掛け声だけだ。

「全てのものを破壊するというのは単純な意味合いにおいて、物理的な方向性を示唆しているのではなく、ある種の観念の精神をこそ示唆していると受けとめるべきだと思うな。少なくとも深い現実認識は俺たちに破壊の意味をそのように受けとめさせてしまうものだ。これ自体不幸なのだと言い切れるが、物理と精神が大きくかけ離れ互いのバランス、つまり遠近による、ならびに意味性の重力が安定を完全に喪失してしまっている今日においてはごく自然な現象である。」

（『ドール』10号「デストロイ・マニフェスト」）

何が書いてあるのかひとつもわからない。人並の読解力はあると思うが「つまり遠近による、ならびに意味性の重力が――」なんて辺りに来ると、一瞬誤植か校正ミスではないかと読み直してしまった。続く文章が「ここで問題は、短絡にいってしまえば、パワー・ゲームの存在、在り方に拠っていることが明らかになってくる。」となるのだが、ひとつも明らかになってネエゾ。

で、最終的に文章は「まったく世の中メチャクチャだ。それでも、今日も新聞はちゃんと配達されてくる。もうすぐ朝の5時だぜ！」と終わるんだが、メチャクチャは世の中じ

ゃなくて森脇の文章の方だ。
今、『ドール』は相川が主体となって運営され、森脇はライターとして参加しているだけらしい。そのためか、インタヴューが中心となり情報誌的な性格を強めてきているようだ。それはそれでいいのだが、基本となる〝気分ラジカリズム〟〝素材ラジカリズム〟の体質は変わっていない。10号で面白かったのは「ハード・コア激談会!!」だけだ。
一方、『ロック・マガジン』は阿木譲の文化人コンプレックス、知的コンプレックス、東京コンプレックスがゴチャゴチャになり、それが屈折した上昇志向と自己顕示欲につながっているので、なかなかスゴイものである。『ロック・マガジン』の文章の基本トーンは「霊的恍惚性」「有限の快楽主義」「超時間」「工業神秘主義音楽」といった実態の判然としない大仰な言葉の順列組合せによって作られている。
「それこそOMDさえも超越するような幾何学鉱物質の抽象理論と夢の実在が彼等にはあって、その精神が素晴らしく耽美的にジャリの「超男性」の永却機械を音化する。」(『ロック・マガジン』7月号、田中浩一のディスク・レヴュー)
悪いことは言わない、田中クン、一度医者に行った方がいい、君の言語中枢には虫がわいているよ。
「『フールズメイト』という雑誌でのコンセプトは概念の死骸ばかりを集めたもので、お

そらくこの読者は重症の精神病患者ばかりだといっても間違いないだろう。彼らは言語の落し穴にすっぽりとはまった、活字の脅し、呪術に自らがかかりポゼッションしていい気になっているのだろう」、(同じ号の岡本謙のディスク・レヴュー)

よく言うよまったく、ディスクのことだろうそれは。

個別だからまとめることにする。

(1)〝気分としてのジャーナリズム〟とは、自らの思考や論理のオソマツサを隠ぺいするためのもので、弾き出るを黙ってしまう日本の悪しきロック・ジャーナリズムの体質の裏返しである。

(2)そのため、パンク、ニュー・ウェーヴといったムーヴメントの実態を見えなくし、一種の掛け声だけのものに風化させてしまう。

(3)岡本や森脇の文章に特に見られる傾向だが、すぐにミュージシャンとの個人的交遊関係を書き、それによって自らを正当化しようとする。早い話が自分に自信のないコンプレックスの反映なのだが、それではいつになっても批評は音楽の寄生虫の域から出ない。第一読者やミュージシャンに対して失礼だ。

(4)〝ロック・マガジン〟に見られる実態のない大仰な観念用語は結局のところ岡本の知的

コンプレックスの反映でしかない。曖昧なものを曖昧なまま、自分でもよくわからないで書いてしまうもんだから、ああなってしまうのだ。

しかし、書いてるうちにメゲてしまったな。こういったマイナーなところでゴチャゴチャやっててもラチがあかんがな。岩谷宏のように二流の知性とか言って処理してしまうのが正しいのかもしれない。

森脇にしても阿木にしても僕は面識があり、個人的には反感は殆どない。森脇などは同業者の中では共感する部分の多い数少ない人間の1人である。本来なら戦うべき相手は他にいるのである。ただ彼らの文章やメディアはお世辞にもほめられたものではない。そんなことをやってるからロック・ジャーナリズムはいつになってもなめられたままなのだ。なんとかしようぜ全く。

付記——ドールは相川路線で情報誌に徹した方がいい。反論を待つ。

（ロッキング・オン82年9月号）

東京原住民とヘヴィメタ原住民

東京原住民独特の服装感覚というのがある。
小学校の頃からなじんだ東京センスがいったん身についてしまうと、これはなかなか抜けるものではない。僕なんか、ちょっと見ただけで、ああこれは東京原住民だなとすぐ見分けることができる。6割以上の確率でそれは当たる。これが同世代、つまり前後6歳ぐらいの幅だともっと確率はあがり8割程度になる。
どんな服装かと言えば、まず流行を一切無視してしまっていること。時間がほぼ10年前ぐらい、いやもっとそれ以上前で止まってしまっている。
普通のズボンに、ごくごく普通のシャツ、それに今の季節なら無地のセーターかカーディガン。色は殆ど中間色で、全体にぼんやりしている。
とにかく地味で時代遅れでナウくないのだ。
ただ、それでもイモ臭くないのは変な自己主張がないからで、間違っても白いスーツとか、白いエナメルのクツなどを身につけたりしない。

CamScannerでスキャン

よく見当はずれに流行をとり入れ収拾がつかなくなったカッコの連中が原宿、つまり僕の家の周りをウロウロしたりしてるが、偏見と独断によって国電370円以上の切符を買って帰る連中だと言い切ってしまいたい。

だいたいファッション・デザイナーを筆頭に、ファッション関係者の大部分は東京原住民ではない。まだまだ日本におけるファッション文化がよそ行きの文化だからだろう。原宿へギンギンのカッコをしてやってくる連中は、ギンギンのカッコをするために原宿にやってくる。非日常的な時間へよそ行きの服装をしてやってくるのだ。

ところが原宿原住民にとって原宿は非日常的な場所でも何でもない、毎日の生活の場である。スーパーに買い物に行くたびに頭にカラー・スプレーをかけていたんじゃたまらない。

地方から東京へ出てくる場合、東京はある意味で非日常的な空間である。そのイベントにはそれなりの儀式が必要だ。それが非日常的なファッションにつながっていく。

だから地方出身者の場合、東京へ来る時点で、田舎者だと馬鹿にされてたまるかという感じでファッションに自覚的になるワン・ステップがある。

ところが東京原住民は、そうしたファッションに自覚的になるチャンスがなく、かつ自らの服装にコンプレックスを抱くこともなく、幼い頃からの服装感覚を引きずってしまう。

CamScannerでスキャン

そこで毒にも薬にもならない東京原住民ファッションが出来あがるというわけだ。

また東京原住民風時間のつぶし方というのがある。

地方から出てくると東京全体が遊び場に見えるらしい。長い間禁止されていた遊園地に連れてこられた子供みたいなもんで、きょうは新宿、明日は渋谷といった感じになってしまう。

東京原住民にとって東京は生活空間であり、遊園地でも何でもない。遊び回ったところで仕方がない、生活はごくごく日常的な感覚で地味に展開する。

逆に考えるともっとよくわかるかもしれない。

例えば東京から新潟へ観光へ出かけたとする。日本海を見て、東京の人間は「おお日本海だ、荒海じゃ、海を渡れば明日は佐渡じゃ、甘エビ食えば天の川だ」と興奮しても、原住民にとっては面白くもなんともない見なれた海でしかない。

いくら魚がうまいといっても毎日食べていれば飽きてしまう。

要するにそういうことだ。

ここにヘヴィ・メタル原住民と、そうでない地方出身ヘヴィ・メタル民と二つのバンド

がある。

マノウォーは身も心もヘヴィメタ原住民で、これはファッションを見れば、その何のてらいもないスタイルからすぐにわかってしまう。

一方、ロード・オブ・ニュー・チャーチは、パンク地方出身のヘヴィメタ民であって、当人たちに言わせれば自分たちのヘヴィメタ・ファッションはポーズであり、パロディであるそうだ。

確かに何だか身についてないし、てらいが感じられる。

だけど今さらポーズつけたところでヘヴィメタはヘヴィメタだと思うんだけどね。

（ロッキング・オン83年1月号）

有線テレビに定着するロック・ビデオ

現在アメリカのCATV（有線テレビ）で一番好調なのがMTVというチャンネルだそうだ。ロックのプロモーション・ビデオを24時間、ひたすら流し続けているだけのステーションである。

レコード会社から送られてきたビデオを流すだけだから、制作費はゼロ、企画力もいらない、限りなく安易なスタイルの放送だが人気があるらしい。

こんなステーションが出来るようになったのも、ロック・ミュージシャンがマメにプロモーション用ビデオを作るようになったからだ。少し前までは金の余ったビッグ・ネームや物好きな一部のミュージシャンぐらいしか作っていなかったビデオを、今や殆どの連中が作るようになった。特にアメリカの場合、例外なくと言っていいくらい、新しいシングルが出ると、そのプロモーション・ビデオが作られる。

今やプロモーション・ビデオの出来によってヒットが決まるなんてこともあるらしい。自ずと作る方も必死になりビデオの質もあがってくる。そこで観る方も面白がって積極的

に観ようとする。またビデオの影響力があがるといった具合で、ビデオ熱は高まる一方のようである。

最近ではビリー・ジョエルのビデオが凄かった。かのスピルバーグに演出させ、金もかけ放題、下手な映画よりよっぽどスペクタクルしてるし面白い。

ABC制作の不況をテーマにしたドキュメンタリーでは、アレン・タウンという失業で有名になった都市が、こうしたハイ・バジェットのエンターテイメントの素材になるというのは皮肉だと言っていたが、そんなことも言いたくなるような金のかけ方であった。

一般にアメリカのものの方が金がかかっているし技術的にも優れている。未だにイギリスのものはビデオでなくフィルムを使って幼稚な手法でやっているのが多い。金がないのならアイデアや技術で勝負してもらいたい。

そこで登場するのが、低予算、アイデア勝負のきわめつきのようなビデオ。ホルガー・チューカイの『クール・イン・ザ・プール』。何しろ演出、カメラ、照明、出演を全て1人でやってしまっている。しかもカット割りとか編集は一切なし、ただビデオを回しっぱなしにして、カメラの前で延々と百面相みたいなことをやっているだけ。だから観ていても彼のアップが最初から最後まで続いて、要するにそれだけ。面白いと言えば面白いんだけどね。

そこで思い出したのが某雑誌に載っていた1人SMの投書。
「僕はいつも部屋で1人SMをやっています。これは若い人妻とそれを犯す労務者を1人でやってしまうのです。『ムフフフ、なかなかいい体をしてるじゃないか、裸にしてムチでしばいてやる』『アッ、それだけは止めて下さい、何でもしますから』などと両方の役になりきってやっていると興奮して、思わず2時間でも3時間でも熱中してしまうのです。こんな僕は変態でしょうか。」
変態に決まってるじゃねえかバカ、と思わず言ってやりたくなるが、世の中には、金もかけず、他人に迷惑もかけずに孤独なエンターテイメントを楽しんでいる人もいるのだ。平和でいいな。
（ロッキング・オン83年5月号）

CamScannerでスキャン

青春とロックとロバート・プラント

今でも僕はツェッペリンが初来日した時の記者会見を鮮やかに思い出すことができる。それまで来日ミュージシャンの記者会見なんてものを見たことがなかったし、だいたい外国ミュージシャンの実物を身近に見たこともなかった。それだけでも18歳の僕を十分に興奮させるイベントであったわけだが、その当のミュージシャンがかのレッド・ツェッペリンである。頭への血の昇り具合は容易に想像がつくだろう。

日本の記者会見というのは非常に奇妙なもので、とにかく人がたくさん集まって、見た目はひどく盛りあがるのだが、肝心の質問となると全く出ないのである。何のために記者会見に来ているのか全くわからない。当のミュージシャンにしてみれば、馬鹿にされたような気になってしまう代物なのだ。

そのツェッペリンの記者会見も盛りさがったものだった。記者の中には寝ている者がいたりして、なかなか凄いものだったように思う。しかし、それにも増して、ツェッペリンの態度は凄かった。寝ている記者には「起きろ、そこに寝ているの！」と言ってみたり、

CamScannerでスキャン

「スープがねえぞ、スープはどうした！」と机を叩いてみたり、全く好き放題だったのである。

今、そんなことをやったらひんしゅくを買うだけだが、当時はそうしたデカイ態度がスーパースターの特権というかダンディズムと考えられていた。そして当時のツェッペリンには、そうしたポーズが自然になじむ迫力というか美しさがあったのである。いや、本当に美しかったのだ。特にロバート・プラントは、ちょっと近寄りがたい迫力があった。アングロサクソンというのは本当に美しい、と僕はその時、深い感動を持ってながめていた。

それから十数年。時の流れは残酷である。最近の写真のロバート・プラントには、年齢というのが白人にとっていかに恐怖の対象であるかがはっきりとわかる衰えが見てとれる。アングロサクソンにとっての外見的な老いは日本人なんかの2倍以上のスピードで訪れるようだ。

ロック・スターも徐々に高齢化が進み、ロックを単なる一過性の青春病として考えることができなくなっている。ロックがいわゆる初期衝動のみによっては生き延びていけないことはすでに論理的に何度も明らかにされてきた。しかし年老いたミュージシャンが増えてくると、実に具体的に高齢化したロックというものの持つ悲惨さが露になってくる。これまで殆ど冗談としてしか語られたことのなかった40代・50代そして60代のロック・ミュ

ージシャンが現実のものとなってくるのだ。考えただけでも恐ろしい。

40代のカジャグーグー、50代のヴァン・ヘイレン、60代のジャーニー、一体それは何なのだろう。こうなってくると、自分がミュージシャンでなく評論家であったことを喜びたくなってくるな。

考えてみればロックというのは青春の拡大再生産を続け、それで何とか新陳代謝を行なってきた音楽である。どんな場合も若いというのは肯定的なニュアンスで語られ、新しい世代は常に古い世代を告発し、古い世代はそれに対し気弱げに対応するだけだった。僕は、どちらかと言うと若い時、早く大人になりたいと思っていた人である。青春というのは、何かひどく屈辱的な気がしたし、できることなら早く通過して大人になりたかった。

32歳になって、いちおう周りの連中に合わせて、オジンだからなどと言ってみるが、正直なところ自分の年齢に抵抗はあまり感じない。40歳の自分は容易に想像できるし、それはそれでどうというものでない。20代より、むしろ30代・40代の方がいいんじゃないかとも思う。

現実的にもうロックは青春の歌ではなくなってきているし、だからこそ初期衝動を超えたラジカルさを持ち得たのである。青春と年齢に復讐されないよう、周りの人を安易にオジン、オバンと呼ばないように。あっという間だよ、歳をとるのは。

（ロッキング・オン83年9月号）

僕が顔に自覚的になった日

女の場合はよく知らないが、男が自分の顔に自覚的になるのはかなり歳をとってからである。というか、自分がいったいどんな顔をしているかなんてことは、殆ど考えないまま成長するものである。

僕が自分の顔を意識するようになったのは小学校6年の時で、今でもかなり鮮やかにその時のことを思い出せる。僕の通っていた小学校は校舎から校庭へ出るところに巨大な鏡が置いてあった。いつも殆ど気にすることなく通り過ぎていたその鏡の前で、その日は何故か自分の顔とまじまじと対面してしまったのである。その時の奇妙な違和感というか不快感は未だに忘れられない。好き嫌いとは別の、ちょうど自分の声を初めてテープ・レコーダーで聞いた、あの感覚である。

別に僕だって、それまで鏡で自分の顔を見たことがなかったわけでなく、自分がどんな顔をしてるかは十分わかっていたのだが、はっきり自覚的になったのはその時からだ。自分が自分でしかないという、あまりに当り前な、しかし実にやり切れない事実、その不快

感は以来ずっと続いている。誤解のないように言っておくが、僕は自分の顔がムチャクチャで落ち込んだというわけではない。そういうことではない。僕は自分の顔をそれほど嫌ってはいない。そういう問題ではなく、自分は自分でしかないという形而上学レベルの問題なのだ、くれぐれも確認しておきたい。

ただ男の場合は、そうした不快感はまさに形而上レベルで留まるか、形而下レベルでも決定的に深刻なものとはならない。しかし女の場合は深刻である。だいたい小学校6年の時に初めて自分の顔に自覚的になったなどというトロイ人は女の場合、非常に少ないのではないか。美人であろうがブスであろうが自分の努力ではどうすることもできない人間存在の不条理に有無を言わさず対決させられることになる。女は早熟だというが、こんな哲学的命題に幼い頃から向き合わされたら早熟にならざるを得ないではないか。

スティーヴィー・ニックスやオリビア・ニュートン・ジョンのビデオを観ると、その自意識の怪物と化した自己愛の強さにうんざりさせられるが、あれも仕方がないことなのだろう。ただ男の側から見るとなかなか不気味なものだが。

男の場合、化粧によって何とか顔を自分の側へ引き寄せようとする。当人たちはどう思っているか知らないが男が化粧して美しくなるなんてことは殆どない。唯一の効果は顔の抽象化レベルを高めるということだけである。女の人も化粧をするが、女の人の場合は顔

を形而下レベルから形而上レベルへ移行させるというより、形而下レベルで何とか帳尻を合わせようとする場合が多い。やはり顔という事実をふっ切ることはとても困難なのだろう。

ユーリズミックスのアン・レノックスのメイクはそうした意味でとてもショッキングだった。この暴力的なメイクには明らかに形而上レベルの強い意志が感じられたからだ。コミカルにもグロテスクにもならず顔を神の不条理から自分側へ引き寄せる方法としてかなり有効だったのでは。しかし、まあこれも元が十人並以上だったからできたんだろうな。林真理子がこうしたメイクをしたら、やっぱり神の残酷さが強調されるだけだもの。

（ロッキング・オン84年4月号）

CamScannerでスキャン

この好対照な2本のビデオ作品——『コンパートメント』と『カイエ』

ユーミンのステージは一種の大型学芸会のようで、素人っぽい演出にめったやたら金がかけられる、そのヤケクソの迫力が最大の魅力になっている。僕はコンサートの、あまりに大仰な演出に吹き出して、周りから白い目でにらまれた前科があるが、それはそれとしてコンサートはなかなか楽しいものだった。1億だとか2億だとか言われるこのビデオもそのヤケクソの迫力があるのではと僕は秘かに期待していた。ところがあったのは素人っぽさだけで、肝心の迫力は殆ど感じられず、何だかわけがわからないうちに終わってしまった。朝日に全面広告を出していたけど売れるのかな。あのステージの派手派手なノリで行ったら盛りあがったのに。やはりミュージック・ビデオ全般に言えることだが、ミュージシャン自身に演技させるというのはなかなか問題である。

一方、大貫妙子の『カイエ』は、女性アーティスト、海外ロケまでは共通するものの、ビデオの仕上がりは全く違ったものになっている。動のユーミンに対し静の大貫、八王子

CamScannerでスキャン

のユーミン対杉並の大貫（？）、テクニカラーのユーミン対モノクロの大貫といった具合で両極端の作られ方がされている。出来は『カイエ』の方が数段優れているのではないだろうか。

『カイエ』は全編モノクロ、大貫妙子自身が出てくるのは2曲のみ、殆ど動きのない場面が淡々と続くだけである。これだけ書くとひどく無愛想なものに思えるが、ビデオ全体には大貫妙子的気分が充満し、当人が出てこなくてもファンは常に彼女の存在を感じることができるようになっている。この辺がなかなか巧妙。そうなのだ、ユーミンのビデオは当人がいくら出てきてもユーミン気分が盛りあがらないのだ、あれだけステージで客の欲求を正確に把えているのにビデオだとどうしてああなってしまうのだろう。2人とも基本となる発想は同じだったと思う。巷にはんらんする貧乏くさいビデオは嫌いだ。当人が出ているだけの『歌う天気予報』や、ビデオ作家のマスタベーションのようなものは止めよう、あくまでユーザーが買って納得できるものを作るのだ、そんな決意は十分に伝わってくる。ただ大貫妙子は自らの等身大にビデオを作り、ユーミンはミュージシャンというわくを超え、より映像作品としての質を追求するべく作ったというところだろう。ユーミンのスタッフはヒプノシスだということだが、やっぱりヒプノシスじゃアップ・トゥ・デイトではないんだな。ドラマ仕立てものではＡＢＣのビデオが実に良いので、あのスタッフを使え

CamScannerでスキャン

ば良かったのだ、などとまあ余計なおせっかいはいいけど。

（ロッキング・オン84年11月号）

CamScannerでスキャン

ロッキング・オンの値上げと新雑誌の創刊について

僕にとって本誌の280円という定価は、『ロッキング・オン』が『ロッキング・オン』であるためのかなり重要な根拠であった。普通、雑誌の定価は部数と製作コストによって導き出された原価にいくらかの利益がのせられて決定される。当然、経営者としてはギリギリの上限を見定め、最も大きな利益を獲得できるような定価をつけなければならない。どこまで上限を見きわめられるかが経営者の腕と言えるだろう。

ところが『ロッキング・オン』の定価はそうやっては決められなかった。まず僕の頭の中には他の音楽雑誌と比較して極端に安い定価にしたいという考えがあったのだ。何故なら、他の雑誌の定価を相対的に高いものとして読者に認知してもらいたかったのである。もう本誌の読者には創刊当時の『ロッキング・オン』を知っている人は殆どいないだろうが『ロッキング・オン』は部数3千部の同人誌として創刊された。創刊当時の僕のパッションを支えていたのは既存の音楽誌に対する腹立ちであった。周りの雑誌があまりにもひ

CamScannerでスキャン

どすぎる、こうした雑誌を倒すためには自分でまっとうなものを作らなくては駄目だ。単純に言ってしまえばそうした気持で始めたのである。そして自分の雑誌をまっとうなものと他人が認知するには、内容もともかくながら、定価も良心的なものにしなくてはならない、そう考えたのである。自分で言うのは変かもしれないが、同人誌でありながらそうやって定価にこだわったところが僕のユニークなところだと思う。普通、素人が同人誌を作る場合、内容はともかく定価に内容と同じくらい重きを置くなどということはあまりないだろう。どうせ部数には限度があるのだから、利益を求めなくても同人誌の場合はどうしても定価は高くなってしまう。買う方だってそんなことはわかっているから多少高くても納得する。しかし僕はそれではいやだったのである。あくまで定価を安くし、そのことによって他の音楽誌がいかにイージーなビジネスをしているかを示したかった。だから同人誌としては異例の3千部という部数を刷り、1冊あたりのコストを下げて、定価を150円に抑えたのである。当然のこと、配本ルートを持たなかった僕らは3千部など配本できずに大赤字をくらってしまった。

あれから14年たったが僕の定価に対するこだわりはたいして変わっていない。どこまで読者の人が気づいているかはわからないがロッキング・オンから刊行される単行本も定価は可能な限り低めに抑えている。価格の高い本を出すのには抵抗があるのだ。

CamScannerでスキャン

『ロッキング・オン』の390円という定価も長く続いている。もう11年も値上げしていない。部数の急激な伸びがあったので次々と増ページしても量産メリットによって製作コストの上昇は十分に吸収できた。きっとその途中に何度か値上げのチャンスはあったのだろうが、まったく値上げは考えなかった。390円というのは『ロッキング・オン』にとって最大の武器であり、それをみすみす捨ててしまうのは愚かな行為だと思っていた。薄いのだから当り前だ、と言われてしまえばそれまでだが、他の雑誌が思い込んだように600円前後の定価をつけているのに対し、ざまあみろこの値段だってちゃんとやっていけるんだ、そう思って何やら復讐しているような気分になっていたのである。ひょっとするとそう思っていたのは僕だけで、周りは誰もそんなことに関心を払っていなかったのかもしれないが、とりあえず僕はそうやって自分をはげましていた。

ところが自分では絶対的な攻撃の武器と思っていたこの390円という定価がむしろ『ロッキング・オン』を守りに向かわせているのでは、という批判が編集スタッフから出るようになってきた。例えば増ページとか、新たな外国雑誌との契約といったアイデアが出ても、僕はことごとくはねのけていた。理由は390円という定価を守りたかったからである。これ以上の製作コストの上昇は絶対に避けたかったのだ。

正直言って、この390円という定価に対するこだわりが、僕が思っているほど読者に伝わ

っていないのはわかっている。この文章にしても、何をウダウダと大仰に書いているんだ、と思っている人が多いことも十分に予想できる。値上げをしたければ黙ってすればいい。内容がそれに見合えば買うし、そうでなければ買わないだけだ。編集者は値上げに見合う内容を作る努力をすればいい。ウダウダ言い訳がましいことを書く方が潔くない。そうも思うのだが、やはり僕としてはどうしてもこだわってしまうのである。

現在『ロッキング・オン』はジリ貧の洋楽雑誌業界の中で異例とも思える順調な増部数を続けている。実売部数もかなりのところまで来てしまった。280円で暴れてやるんだ、といったスタンスでどうこうできる限界までやってきたと言っていいだろう。これから攻撃し、より増部数を狙っていくには、情報の絶対量にしろ、シーン全体に対する取り組み方にしろ、これまでとは違う戦略が要求されてくる。280円の定価を守るため、このページ数と製作コストにこだわるなら今の『ロッキング・オン』は今の『ロッキング・オン』でしかないだろう。だから値上げをするのである。とりあえずモノクロ写真のページを新たに作り、明らかなボリューム・アップを感じさせるものにしたいと思っている。320円という定価に見合うものにする自信はちゃんとあるし、そのための値上げである。新しい誌面のためにはどうしても320円の定価が必要だったのである。それはそれでいい。しかし、ここまでウダウダと書いてきたようにこの値上げは僕にとってそれ以上の意味があるのだ。こ

れまでの、かなりしんどいものではあるが、ある意味では無責任なゲリラ戦から、完全な全面戦争に入ってしまったという感じである。たかが40円の値上げで大げさなと思うかもしれないが、僕にとっては大転換なのだ。280円という定価へのこだわりは僕にとっての言い訳でもあったのである。280円という定価において『ロッキング・オン』はスタート点で他の音楽誌とは雑誌としての根拠が違っているのだ。僕の中にはそういう言い訳が常に準備されていた。ところがこの値上げによって僕の中の言い訳が消えてしまった。実は320円になる前からすでに状況が『ロッキング・オン』を追い込み、本誌は洋楽雑誌の中で決して特殊なものではなくなっていたのである。すでに全面戦争は始まっていたのだ。わかっていたからマドンナやニック・ローズを表紙にしたのである。今月号の表紙もジョン・テイラーだ。わかってもらえないかもしれないが、本誌にとってはエルヴィス・コステロやジョン・ライドンを表紙にする方がよっぽど楽なのである。しかし、それでは事態は変わっていかない。自分たちの趣味性に忠実であれば正しいと考えるほど僕らは馬鹿ではないし、チャーリー・セクストンやa-haを表紙にすれば売れるというほど状況は単純ではない。

とにかく『ロッキング・オン』は次号から40円値上げし320円になる。納得できる内容にするので是非買ってもらいたい。

殆ど自分へ向けての決意宣言のような文章になってしまったが、どうしても必要だったので書かせてもらった。これからたとえ値上げすることがあっても、もうこうしたことは書かないだろう、280円という定価への訣別(!)は、僕にとって新しい『ロッキング・オン』のスタートなのである。

そしてもうひとつ。ロッキング・オンは新しい日本のロック雑誌の創刊を計画している。今年の7月ぐらいから、とりあえず本誌の増刊という形で出していこうと思っている。これまでにないシリアスな日本のロック雑誌にするつもりだ。まさに気分は全面戦争である。

(ロッキング・オン86年6月)

文化人コンプレックス
——『ストレンジャー・ザン・パラダイス』はトーキング・ヘッズだった

どうも盛りあがり方が一時期のトーキング・ヘッズに似ているようで何となくイヤな予感がしたのである。どの雑誌を見ても大絶賛ばかりで、しかもこの映画をほめることで自分の映画鑑賞能力の正しさを主張しようとするやり口までそっくりである。そこらじゅうに今野雄二が出現したようで不気味だった。

映画館は満員だということなのでビデオが出るまで待って家で観た。確かにいい映画だし、ジョン・ルーリーも魅力的である。別に映画に対し文句を言うつもりはない。問題にしたいのはメディアの盛りあがり方の方だ。

だいたい編集者なんてもんは、自分も含めてだが、作家や表現者に対するコンプレックスと、自分がメディアを持っているという優越感がゴチャ混ぜになったろくでもない奴が

多い。情けないことに似た奴ばかりなので同じようなものですぐ盛りあがってしまう。自分たちが世論を作ってると思っているからそれがメディア村だけで盛りあがっているということがわからず見当はずれなことをすぐしてしまうのだ。あの新人類ブームなんてもんがいいサンプルである。どこで見つけてきたのか知らないが、もろイジメられっ子という顔をした奴を集めて喜んでいたが、盛りあがっていたのはメディア村だけ。現実にそんな奴らの文章を読んで喜んでいる若い奴など殆ど存在していない。何であいう奴らが受け合たかと言えば、仲間だったからである。まさに似たもの同志、コンプレックスなくつきあえてしまうからだ。絶対に気のきいたことは言わないし、編集者を不安がらせるようなこともしない。『ストレンジャー・ザン・パラダイス』もまさにそれと同じような構造のもとに盛りあがっていたのである。

あの映画はメディア村に生息するアホ共に実にオイシイ作品だった。適当に差別化され、適当にオシャレで、適当に退屈であった。この映画の中から何がしかの楽しみを見つけ出せることにメディア村の住人はエクスタシーを覚えたのである。言わば馬鹿であるエクスキューズを発見してしまった。最初に書いたように『ストレンジャー・ザン・パラダイス』はいい作品である。しかし、それはそこそこの佳作といった意味であって、メディア村の連中が持ちあげるほどの傑作ではない。それは監督自身もインタヴューで語っている。と

ころがメディア村の連中はすっかりその気になって盛りあがってしまったのである。
始末が悪いことに、最近はメディア村周辺予備軍とも言えるアホ共まで増えてきて、何やら不気味だ。やっぱり人間、もっと自らの価値観に対し不信感を持たなくちゃ、などと俺が書いてもリアリティないか。

考えてみれば、俺の〝売れたものは正しい〟という発想は、こうしたメディア村の閉鎖性に対する不信感から来ている。実際のニーズ、具体的な需要の方が、よほどその作品を対象化する上で有効である。無論、売れたもので最低なものは山ほどあるし、売れなくても優れたものは、それこそ数限りなくある、そんなことは当り前なのだ。そんなことを俺は言いたいわけじゃなくて、何によってポップ・カルチャーが他の表現と差別化されるかということなのだ。まあ、いいけど、結局アホは滅びるのだから。

（ロッキング・オン87年1月号）

とうようさん、早く老人ボケを直して下さい

基本的に論争は嫌いではないのだけど、正直言って今回はあまり盛りあがらない。何故かというのはこの文章を最後まで読んでもらえばわかるのだが、とにかくせっかくやるんだったら、もう少しましなレベルでやりたかったな、とうようさん。

まず本誌の読者は『ミュージック・マガジン』など読まないだろうから事実経過を少し。『ミュージック・マガジン』6月号に中村とうようのインタヴュー真剣勝負（凄えタイトルだな）というページがあり、そこで江戸アケミが登場している。その中で江戸アケミが僕について触れている部分がある。

江戸　（中略）信じられる評論家がいないんですよ。渋谷陽一さんなんかは、現実的にはとうようさんよりネームヴァリューは上がってますけど、あの人は信用できない、悪いけど…。だって私の言葉を全部カットするから。

CamScannerでスキャン

中村　インタヴューかなんかやったら、しゃべったことがチャンと入ってなかったの？

江戸　そうじゃなくてラジオ番組に出たんです。応援はしてくれるんだけど、タブーの言葉を削っちゃうんですよ。

中村　ＮＨＫは厳しいから仕方ないよ。

江戸　ＮＨＫが言ったんじゃなくて渋谷さんが自粛したんです。だからオレは、あの人は信用できないって言うんですよ。例えばね、矢沢永吉さんがむかし、プシーキャットとか何とか歌ってたでしょ、テレビでも…。それで私が「プッシー・ドクター」って曲を作ったんです。プッシー・ドクター、私の病気を治してください、っていう産婦人科の医者の歌です。その曲を収録したら、渋谷さんが自粛してカットしちゃった。

中村　日本語だといろいろ問題になるけど、プッシーなんてＮＨＫ聞いてる人にゃわかんないと思うけどね。

江戸　それからね、パンクがハヤってたころだったから、最後にこう言ったんですよ。全パンク・ゲリラ人民よ、一度ロックを解体して再建せよ、ってね。そしたらそれもカットでしょ。ひっかかる言葉なんかないのに。渋谷さんって悪い人じゃないけども、全部自粛しちゃうから、それなら天皇陛下の話でも同じことで、共産党かなんかの人が、天皇陛下が死んでおくやみしますとか、野坂昭如なんかも言ったみたいだけど、じゃああいつの今

までやってきたことはすべてデタラメになっちゃうじゃないか、そんなこと言ったら。そういうやつが多いから、オレはメディアは信用しないわけですよ。

とまあ、こういう発言が掲載されたわけである。これに対し僕が何も『マガジン』に反応しなかったら、突然8月号の〝とうようズ・トーク〟というページで、とうよう先生が爆発してしまったのだ。正直、引用するのもアホらしい代物なのだが、まあそうも言ってられないので、ちょっと問題の部分だけピック・アップしてみる。

6月号に載せたじゃがたらの江戸アケミくんとぼくとの対談の冒頭で、彼が渋谷陽一のことを言っていた。その件で渋谷くんからアケミくんに苦情が来たらしい。(中略)いまのところ直接ぼくのほうへは何も連絡がないから、微妙なニュアンスはわからない。抗議というほど強い調子ではなかったのかもしれない。とにかくアケミくんからぼくに伝わった内容を簡単にまとめると――。(中略)削ったのはNHKがやったことであって自分は関知しない、などと言うとしたら、無責任であり卑怯だと言われても仕方ない。もし自分も知らない間にそのような削除が行なわれていたのだったら――。(中略)しかも『ミュージック・マガジン』がアケミくんの発言をそのまま発表したことをとやかく言ってるとしたら、

それはとんでもない勘違い、というより、お笑い草だ。（文中の傍点は渋谷）

殆ど錯乱したとしか思えない文章だが、どうしたんでしょ先生は。自分で書いていて、この「らしい」とか、「かもしれない」とか、「したら」とか、「だったら」とか、相手を名指しで批判し、論争しようとする文章の根拠となる事実を伝えるのに、絶対使ってはいけない表現があまりに多すぎることに気づかなかったのだろうか。そこまで、いくら現役を退きつつあるとは言え、中村とうようはボケてしまったのだろうか。

いいですか、とうようさん、論争とか、批判とかを公の場でする場合は、伝聞とか、噂とか、憶測とかを根拠にしては、いけないんですよ。あくまでも相手の公的な発言、誰もが事実として確認できる発言なり意見をもとにしなくてはいけないんですよ。そうしないと、論争にも何にもならないのですよ。しかし、何でこんなことを、僕はいちいち書かなくちゃならないのかね、アホらしい。とうようさんにもわかるように例を出すなら、憶測と伝聞だけで書くなら〝中村とうようは、どうも自分の雑誌より『ロッキング・オン』が売れて影響力があるのをねたんでいたらしい。そこで自分の発言で批判するのは怖いものだから、他人の発言に便乗し悪口を言ったのかもしれない。だとしたら、実に無責任であ[illegible]う。

面白いから、中村とうようの文章に注釈をつける形で反論してみる。

「その件で渋谷くんからアケミくんに苦情が来たらしい」（注）そんな苦情などいちいちしに行くほどヒマではありません。「いまのところ直接ぼくのほうへは何も連絡がないから、微妙なニュアンスはわからない」（注）だったらわけもわからず書くんじゃない。「抗議というほど強い調子ではなかったのかもしれない」（注）自分で混乱して弱気になってどうするの。「とにかくアケミくんから――」（注）何がとにかくなんですか、勝手にまとめて前に進まないで欲しいもんだ。「自分は関知しない、などと言うとしたら」（注）だから言ってないんだったらオッサン。「削除が行なわれていたのだったら」（注）事実関係もわからず書くんじゃない。「とやかく言ってるとしたら」（注）だから言ってねえんだよ、そんなことは。「お笑い草だ」（注）全くだよ。

という具合になる。全てが事実誤認と憶測に基づいているので当然のこと、論旨もへったくれもあったものではない。こうした手法はいわゆる芸能週刊誌やイエロー・ペーパーのものだが、中村とうようの場合、自分はまっとうなメディアを作っていると思っている分だけ始末が悪い。だから、この〝とうようズ・トーク〟は、自分の物書きとしての衰弱

CamScannerでスキャン

を自ら証明してみせたものと言えるだろう。
正直言って、この件にはこれだけ書けば十分だし、これ以上書く元気もないのだが、それではせっかく先輩が力んで書いた文章が悲しいのでとうようさんの文脈に少しだけつき合ってみる。

まず、僕の側からの事実報告。6月号の江戸アケミ・インタヴューが掲載された時点で、ロッキング・オンへ江戸アケミ自身から電話が入った。僕が受けたわけでないので内容は詳しくはわからない。受けた人間が言うには「『マガジン』を読んだか、メディアを信じてはいけない」というようなことを言っていたらしい。次は直接編集部へ彼がやってきて編集部員と話をした。そして再度、編集部へやって来た時、たまたま僕が居て、少し話をしたのである。

その時僕は1人で倉庫兼社長室に居たのだが、アケミは僕の顔を見るなり「いや、落ち込んでいると思って、なぐさめに来たんだ」と話しかけてきた。そして、『マガジン』のインタヴューの発言は自分の責任においてしたもので、あれは殆ど自分の発言であると言ったのである。

僕としては、彼が電話したり、何度も編集部へ足を運んでいるのは彼なりの僕への誠意

とけじめの意思表示だと勝手に解釈していたので、彼の話を聞き、彼が僕の自著だと誤解している点についてだけ説明して、後は一緒に食事をし、世間話をして別れた。中村とうようが言う「渋谷くんからアケミくんに苦情が来たらしい」という表現は明らかな誤りだし、わずかな表現の違いではあるが、その表現の違いが読者に与える印象は全く違う。という点で悪質な事実歪曲だと思う。当然のこと、こちら側から苦情は無論のこと、電話も一切していない。あくまでも江戸アケミが自らの意思で僕に会いにきたのである。

まあ本当はそんなことはどうでもいいのだが、中村とうようの伝聞と憶測は、全てそうした形での事実を歪曲し、恣意的な渋谷陽一の意見をデッチあげていくのである。一点一点チェックしていってもいいのだが、それは徒労だし、問題はそこにないのでやめる。

僕が江戸アケミに説明したのは最終的な番組の編集権はディレクターにあり、当然事前打ち合わせがあるが、最後はディレクターの判断に任せられるということである。そして彼がインタヴューで語っている2点について〝プッシー・ドクター〟はやはりプッシーという表現が気になり、パンク人民云々は、言ってることがわけがわからんのでカットした、というようにディレクターから言われたと説明したのである。

あの番組は事前にライヴをスタジオで収録し、後でインタヴューをそれにつけて〝じゃがたら特集〟として放送したものである。もともとライヴは時間をオーバーしていたので

何曲かをカットしなければならず、ひょっとすると〝プッシー・ドクター〟は時間調整のためにカットしたのかもしれない。正直言ってその辺の記憶は曖昧である。

ただ確かなのは、僕自身がその曲のカットと、発言のカットを決定的な問題と思わなかったということだ。僕にとって、その番組の趣旨はじゃがたらという、まだインディーズ・シーンでも知られていないバンドをNHKの全国ネットでオン・エアして、このバンドの音をより多くの人に知ってもらうということであった。単純に考えてもわかることだが、この企画はかなり無茶なものであった。7〜8年前の状況で、45分番組をじゃがたらだけで特集し、しかもNHKのスタジオを1日借り切ってライヴを収録することに対し、ディレクターは積極的ではなかった。それを何とか説得して強行した企画であった。これも曖昧な記憶で申し訳ないが、何となく僕としてはディレクターがよくやってくれて嬉しかったという気持ちになったように記憶している。

これも当り前のことで、書くのもアホらしいが、メディアはそれぞれの製作者が自らの意図に基づきそれぞれの倫理と価値観の下に作られている。例えばNHKはNHKの価値基準があり、『ミュージック・マガジン』には『マガジン』なりの価値基準があるのだ。1人の出演者、或いはライターとして、そこが自分の表現の場としてふさわしいと思えば、そこで仕事をすればいいし、そう思わなければ止めればいいだけの話である。

この番組について言えば、僕はじゃがたらの表現なり、発言が、曲のカットや発言のカットによって決定的に傷つけられたとは思わなかった。特に発言のカットについては、番組オン・エア後、ディレクターから「あの意味不明の発言をとって、インタヴューがすっきりして、すごく良かったね。メンバーも喜んでるよ」と言われ、思わず笑ってしまったことを憶えている。彼にとっては、そのテープ編集は完全に演出的な問題でしかなかったのだろう。

ただそれは製作サイドの論理でしかなく、じゃがたらがそれを不満と思うなら、僕に抗議し、ラチがあかなければ僕の取材を受けないなりの態度をとっても仕方がないだろう。しかし彼らはそうしなかったし、メンバーはよく編集部に遊びにきていたし、アケミからもその後、何度かまたゲストに呼んでくれと言われたりしていた。それだけに、『マガジン』での発言は、何じゃらホイという感じであった。

しかし、こんな当り前のことをウダウダ書いていてもきりがないし本当の問題もここにはないのでこの辺で止めておく。中村とうようの文脈に直対応していくと、こっちまでボケてくるような気がしてくる。とりあえず確認すべき点だけ確認しておこう。

とにかく、とうようさん、伝聞と憶測だけで相手を批判したりしないように。それは物書きとして最低のことです。こういうことをすると貴方だけでなく、貴方のメディアその

ものにかかわっているスタッフの信用も傷つけることになってしまいます。8月号の〝どうようズ・トーク〟でも僕についての記述の後にRC問題に触れていますが、あの原稿の後では貴方のもっともらしい正義漢的態度はコッケイでしかありません。というか犯罪的ですらあります。

本当のことを言えば、今回の貴方の原稿のやり口は、これまでの貴方の原稿やメディア活動の基本がインチキである、といった批判の展開さえされても仕方ないものです。ひょっとすると、これまで同じ手口で貴方は他人を批判してきたのかもしれません。僕は貴方の原稿や雑誌の読者ではないので、その辺のことはわかりませんが、もし貴方からそれなりの反論があれば、もう少しまっとうな形での中村とうよう批判を書く元気が出るかもしれません。くれぐれも相手に徒労感しか与えないボケた原稿だけは書かないように。

（ロッキング・オン89年10月号）

中村とうようVに向けての最終確認

論争というのは第三者の立場で見ているとなかなか面白いもので、特に日頃デカイ態度の奴が、論争という状況設定がなければ絶対言われないような悪口を言われたりすると痛快な気分になったりする。僕が三か月前の本誌で中村とうよう批判を書いた時も、いろいろな人から面白かったという感想をもらった。

確かに中村とうようVS渋谷陽一の論争は鳥井賀句VS高橋健太郎よりは、業界的にも『マガジン』VS『ロッキング・オン』の代理戦争みたいで盛りあがるのかもしれない。続きはどうなったんだという質問もかなり受けたが、ヤジ馬的な興味で見ている人も多いのだろう。しかし当事者にしてみれば、当り前の話だが、実にストレスの大きい作業である。自分の悪口を公共のメディアで書かれるのが楽しい奴はいないし、反論を書くのも、それなりのエネルギーが必要とされる。その割にはお前はそんなことばかりやってるじゃないかと言われそうだが、僕にしてみれば厭な気分になっても、わずかでも成果が得られればと思い、あえて億劫な気分を乗り越えてやっているのだ。好戦的な奴と思われているし、

そうした資質を全面的に否定する気もないが、平和なメディア活動ができればそれに越したことはない、と思っている。

今回の中村とうようとの論争（になっているのかどうかはわからないが）はもともとしかけられたケンカであった。いきなり『ミュージック・マガジン』誌上で、憶測と伝聞だけのヒステリックな言いがかりを書かれ、そのあまりのデタラメさにウンザリしながらも、黙っていればいい気になるだけなので、先々月の『ロッキング・オン』に反論を書いた。いくら中村とうようがボケたとは言え論旨は十分に伝わるように明快に表現したつもりである。

しかしこの原稿を書いている11月15日現在、何の反論もされていない。9月1日売りの『ロッキング・オン』誌上に掲載されたのだから、殆ど逃げているとしか言いようのない対応の遅さである。自分からケンカを売っておいて、いいかげんにしろよなオッサンと言いたい、本当に。何を考えているんだよ、全く。

今更、一回書いた反論の論旨を繰り返しても仕方がないが、とにかく憶測と伝聞だけで人を批判し、無責任だの卑怯だの、『ロッキング・オン』は検閲をしてるだの好き放題書き散らしておいて、逆にその文章の無責任さと犯罪性を指摘されたとたんに黙ってしまうというのは、あまりにも情けないいんじゃないの。確かに、あの中村とうようの原稿はひどいものだし、今更何を書いても言い訳のしようのない代物ではある。しかし、それにしても

売文屋としての意地があるなら、自分で始めた論争の後始末ぐらい自分でするべきだろう。それに憶測と伝聞で人を批判し事実をデッチあげて傷つけるというのはメディアとして最低の行為である。それは本当に犯罪としか言いようのない愚劣な行為なのだ。変な表現だが、対象が僕のように反論の能力も手段も持っている人間だから良かったが、そうでなければ、中村とうようの行為は本当に人を全人格的に傷つけるメディアの犯罪行為として完結してしまっていたのである。

本人は相変わらず、間抜けな二元論を振り回すだけの社会時評を正義の味方気取りで書いているが、そんなヒマがあるなら自分のやった愚劣な行為をちゃんと反省すべきである。

正直言って、反論がないということはある意味で敗北したことを自ら認めたようなものなのだから、いいじゃねえかもう、原稿書くのも面倒臭いし、と思ったりもした。しかし、あの手口が本当に反論能力のない相手に行使されたとしたら、と考えるとムカムカと腹が立ってきて、こうして書く気になったのである。

本当に論争というのは当事者にとってはストレスの大きい作業である。それだけに始めた以上は、ただ徒労感のみが残るというアホらしい結果にだけはしたくない。

本人は図々しくも、僕に対する批判の最後に「自分が信念もって行なったことに誰かが批判したら、堂々と反論すりゃいいのだ。もしも事実と喰い違ってる個所があれば公開の

場で釈明すりゃいいのだ」と書いている。オッサン、よく言うよ、とは思うけれどとりあえず僕より15歳近く年長の先輩に敬意を表し、その言葉をそのままお返ししますので、先輩としての威厳ある対応を期待します。

付記：てなことを書いたら、17日発売の『マガジン』の12月号の〝とうようズ・トーク〟に「ほんとうは渋谷陽一と『ロッキング・オン』へのコメントも書くつもりだったがスペースが尽き、残念ながら次の機会に回すしかなくなった」とか書いている。この〝コメント〟ってのは〝言い訳〟って意味じゃないよね。〝次の機会〟ってのは〝なかなか来ないので一生やれません〟というのとは違いますね？　では来月号にキチンとした反論を待ってるからね、ヨロシク。

（ロッキング・オン90年1月号）

さよなら中村とうよう

殆ど何も得るところのない論争(?)になってしまったが、攻めれば攻めるほど相手の醜悪な姿が見えてくるという意味では、まあ少しは積極的な効果もあったのかもしれない。しかし僕もこれまで何度か論争らしきものをやったが、ここまで最低の相手はいなかった。本当に中村とうようや『ミュージック・マガジン』と比較したら、『宝島』や『パチパチ』の編集長の方が何倍も真面目だったし、プライドを持っていた。

順を追って少し整理してみる。まず『ミュージック・マガジン』の89年6月号に1人のミュージシャンの発言として僕に対する批判が掲載される。これは本人の公式発言なので特に問題はない。しかしこうなってみると、まずこのスタート時点で中村とうようの卑しさは見えているのだ。後で中村とうようは、あのインタヴューは発言をそのまま掲載したものので編集サイドの恣意性はないとか間抜けなことを書いていたが、インタヴューはそのまま掲載などということは不可能で、それこそ句読点の位置、どの言葉を漢字にするかから、どの発言をピックアップするか、まで編集者の恣意性によって構成されるものである。

つまり長いインタヴューの中から、あの発言をピックアップしたのは中村とうようの恣意性なのだ。あの時点では確かに、あれはインタヴューの重要なテーマだから選択したとか言い訳もできただろうが、後のうろたえ振りを見ると、他人の口を借りて僕に対する批判をしたかった下心は見え見えである。

次に中村とうようは89年8月号の『ミュージック・マガジン』で伝聞と憶測だらけのとんでもない原稿を書く。僕は何も公式には発言していないのにもかかわらずこのヒステリックな反応は、なかなか痛ましいものであった。よほど恐かったのだろう。もともと小心な人間なのだ。

ただこの伝聞による批判については本誌も今月号の謝罪文を読んでもらえればわかるように、同じような反省をしなければならない立場にある。メディアが一番抑圧的に機能するところなので、二度と繰り返さないよう反省したい。もっとも僕は『ミュージック・マガジン』から謝罪文はもらっていないが。（註：『ロッキング・オン』誌に掲載した読者からの投稿原稿の中で、実際には語られていない内容がU2の発言からの引用として記述され、編集部側がその出典を厳密に確認せぬまま、投稿者との口頭確認のみによって掲載してしまい、U2およびポリスター・レコードに謝罪した）

そして89年10月号の本誌で僕は初めて中村とうよう批判を書くことになる。本誌の読者

は当然読んでいるだろうから内容は繰り返さないが、メディアの基本姿勢を確認する、中途半端な対応を許さないものにしたつもりだ。

すると中村とうようはいきなり沈黙してしまった。しかけられた論争ならともかく自らしかけておきながらいきなり反論されたら沈黙してしまったのは実に情けない。さすがの中村とうようも自分のアホさ加減に気づいたのだろうが、最低の意地だけでも見せられなかったのだろうか。しかし沈黙しただけならともかく中村とうようが卑しいのは、今月号はスペースがないから書けないとか、いちいち言い訳を書いたところだ。スペースなんかは自分でいくらでも作れるのだから、苦しい言い逃れであることは誰の目からも明らかである。であるなら、せめて潔く沈黙すべきだろう。

90年1月号に、再度僕はまっとうな対応を促す文章を書いた。すると今度の中村とうようの対応は、人をチャウシェスク呼ばわりして、何の反論も示さず、得意の言い訳をつけてきただけである。

正直言って、この時点で僕はこの相手からのまっとうな対応は一切期待できないことを認識せざるを得なかった。

自分より親父に近い年齢の人間に対し、何でこんな原則論を言わなければならないのかわからないが、いいですか、論争のテクニックとして、相手をおとしめる表現を使うのは

よくあることですが、それは反論の過程において使って許されるのです。何の反論もせず、ただ相手をおとしめる言葉を行使するのは、とても卑しい行為なんだよ、わかるかな。

そして今度は鳥井の反論を掲載以前に相手に読ませ、それを同時に掲載するという、もはや錯乱したとしか思えないことを『ミュージック・マガジン』は行なってしまう。どんなゴロツキ雑誌でも、送られてきた反論を掲載以前に当事者に読ませてしまい、しかもその反論の反論まで同時掲載してしまうなんてことはしない。一種のファシズムだというのが本人たちは全くわからないのだろう。

とにかく今回の一連のドタバタの唯一の積極的な効果は、中村とうようと『ミュージック・マガジン』の醜さをより露にできたということである。きっとこの雑誌の体質は変わらないだろうし、これからも鳥井賀句のような二流のライターが吹き溜まっていくのだろう。本誌の数分の一の部数とは言え、こうした雑誌が存在し、読者がいることを同業者としての痛みとして、僕たちは常に自覚していかなくてはならない。

付記:『ミュージック・マガジン』4月号の反論読ませていただきました。仮定法で書けば偽善も欺瞞も問題ないぞ。黙ってたのは作戦だ、掲載以前に誰に原稿読ませようと勝手だ、とにかく俺はお前が嫌いだ、という貴方にもはや何も言うことはありません。余生を大切にして下さい。

(ロッキング・オン90年5月号)

出版社が代理店化する中で結局一番強かったリクルートの『じゃらん』

殆ど天にツバすることになるのは百も承知ながら、ちょっと雑誌批評を。とにかく去年後半の創刊誌ラッシュは凄いものであった。女性誌、男性誌、音楽誌、旅行誌、次から次へと創刊された。本誌もその中のひとつであったが、宣伝力のない小出版社なので、他誌の圧倒的な宣伝攻勢の中に埋もれてしまい、非常に地味なスタートだった。そんなヒガミもあって、いろいろと創刊誌をチェックしてみたのだが、内容的にこれはやられたなという悔しさと羨望を感じるものはなかった。というより、正直言って何じゃこれは、と思うものばかりで、それは読者も同じらしく、殆どの創刊誌は売りあげ的に苦戦しているようだ。不振の原因はいろいろあるが、こうした状況を生んだ最大のものは、出版社の代理店化ではないか。どの創刊誌も企画書は想像できても、編集者の顔が見えてこないのだ。

現在の週刊誌戦争における『文春』、『新潮』の極端なオジサン保守主義の盛りあがりのように油ぎった中年オヤジの顔が生々しく連想されるのもゾッとしないが、のっぺらぼう

CamScannerでスキャン

な雑誌も不気味である。

僕はこの『CUT』の編集長であると同時に広告営業マンなので、企画書を持っていろいろな企業や代理店を回っている。創刊号の企画書を持って営業していた時、どこの企業や代理店からも言われたのは、この雑誌は非常にわかりやすいということであった。企画書のレベルで雑誌が見えるというわけである。確かに『ローリング・ストーン』と『インタヴュー』と提携した国際インタヴュー・マガジンというコンセプトは、すぐにどういう雑誌なのか想像できる。逆に言えば簡単すぎて芸がないとも言えるが、雑誌なんて企画書レベルではそんなものである。ところが他の雑誌は、90年代の新しい女性のトレンドを知的にクリエイトするだの、東京発の新しい国際情報ネットワークだの、非常にもっともらしいが、結局何のことかひとつもわからないコンセプトがかかげられている。これは代理店が企業の企画を売りにいく時の手法で、例えば来日コンサートに冠をつける時、単にジプシー・キングス・コンサートのサポートということでは実もフタもなくなってしまう。そこで90年代のミュージック・トレンドであるワールド・ミュージックの先端アーティストをサポートすることにより企業のよりグローバルで先鋭的イメージの向上を図る、なんてことを企画書のコンセプトに書いたりするのだ。ただ代理店は仲介屋だからこうしたことでもいいが、実際にものを作る側がそれをやってしまうとなかなか大変である。まして

コンサートの場合は、いくら企画書が一人歩きしてもコンサートそのものの実質があるからいいが、雑誌の場合は企画書が一人歩きしてしまうと、編集の実質がなくなってしまう。そして企画書の文面は想像できても編集者の顔がない雑誌が書店に並び、読者からはそっぽを向かれてしまうということになるのだ。

今や誰でも知っていることだが、雑誌は広告によって成り立っている。極端な話、広告さえ入れれば本なんか売れなくてもやっていける。実際に部数は2万部程度でも1冊当たり数千万の利益をあげている雑誌があったりする。うちのように営業力が弱く広告収入に頼れず売りあげだけで勝負しているところは、そういう話を聞くとムカムカしてしまう。まあ自分のところの営業力を強化すればいいことなのだが、たいして売れてない本が異常に儲けてたりすると腹が立つのである。

とにかくそういう状況なので、新雑誌の創刊はどれだけ広告収入があるかが経営者にとって重要な判断材料になってくる。そこで立派な企画書が作られ、スポンサーへの根回しが行なわれる。まず読者ありきではなく、まずスポンサーありきなのだ。そして、いいことなのか悪いことなのかわからないが、今は好景気で企業に余裕があり、金が出てしまう。創刊誌ラッシュはそうした背景の中で盛りあがっていくのである。出版社が代理店化していくのも時代の流れなのかもしれない。しかしそうなると代理店の方が本業だけに、より

したたかな戦略で攻めてくる。その典型がリクルートである。去年から今年にかけての創刊誌の中で唯一バカ売れをしたと言われる『じゃらん』もリクルートのものだ。『住宅情報』でも『B-ing』でも『AB ロード』でもリクルートのものは殆どが広告ページで作られているが、この『じゃらん』もそうである。当然のこと広告収入で十分ペイしているわけで、それがバカ売れすれば笑いがとまらないだろう。下手に出版社的なこだわりがない分、ストレートに読者のニーズに対応することができて売れる本が作れるのだ。そうなるとマジメなのが中途半端に代理店化している出版社の方である。やはりうちのような零細出版社は、地道に売りあげて食っていくのがいいのかもしれない。とりあえず創刊号は売れたし。

（CUT　90年3月号）

日経BPは最も資本主義的な出版社である

89年度業種別法人所得の出版社ベスト・テンを見ると1位講談社、2位集英社、3位小学館、4位福武書店、5位学研、6位ぎょうせい、7位日経BP、8位光文社、9位マガジンハウス、10位新学社、ということになっている。知っている会社もあれば、何じゃこれはというところもあると思うが、今回注目したいのは7位の日経BP。日経新聞を母体とする出版社で、郵送による直販でビジネス関係の雑誌をたくさん出している。ドル箱は『日経ビジネス』という経済誌で、一流企業の管理職が読む雑誌のナンバー・ワンである。ちなみに2位は『文藝春秋』。

その『日経ビジネス』で〝日本的経営の崩壊〟という特集が組まれたことがある。古典的なスタイルでの日本的経営が今日的な経済風土には合わなくなってきている、といったテーマで組まれた特集である。内容はまあ、いつもの手堅いものであったが、僕が驚いたというか、感心したのは、表紙である。通常、ビジネス雑誌がこうした時に作る表紙は、巨大商社ビルにイラストでヒビでも書き入れるといったものであることが多い。しかし、その

号の『日経ビジネス』の表紙は全く意表をつくものであった。誰もいない後楽園球場のバッティング・ゲージでたたずむ、当時ジャイアンツの監督であった王の後姿が表紙だったのだ。優勝から見離され、選手の離反が相次いでいた時期だけに、まさに古典的スポ根監督である王の後姿は特集にピッタリのものと言えた。雑誌屋としては、してやったりというアイデアの表紙だろう。単なる冗談に終わらない非常に知的でヒネリの効いた、しかもオヤジ的感覚が反映された表紙に、同業者として本当に感心させられたのを憶えている。

日本の雑誌の表紙は老大家の絵を使う、限りなく保守的で中年趣味のものか、我が『CUT』を含めた、港区感覚の並行輸入センスものか、どちらかに傾斜したものが多い。その中にあって『日経ビジネス』のこの表紙は足が地に着いたしたたかさとユーモアがあり、この雑誌の性格をよく表していた。まあ、ここまで気のきいた表紙はこれだけで、あとは他のビジネス・マガジンと大差のないものも多いが。

さて、表紙はともかくとして僕がこの雑誌を何よりも評価するのは記事の殆どを編集者自身が書いている点である。これは『日経ビジネス』に限らず、日経BP全ての出版物の基本姿勢のようだ。母体が新聞社であったところから来るものだろうが、現在の外注システム主体の出版界にあって画期的な本作りと言えるだろう。今の出版社は大手になればなるほど外注システム、下請けプロダクション・システムがはびこり、編集者は単なるコー

ディネーターで、現場作業は殆ど行なわなくなってきている。僕の体験からすると、自分の文庫を作った時、途中で担当編集者が代わり、結局本が出来るまで、その担当者とは一度も会うことがなかったことがある。ちなみにその文庫は新潮文庫である。文庫でさえそうなのだから、雑誌にいたってはより分業化と外注化が進み、筆者に会うどころか、ページ単位でいくつもの編集プロダクションに外注し、編集者はそれをつなぎ合わせるだけ、なんて雑誌も少なくない。そんなもん雑誌なんかじゃない、そうやって作っているから、どこの雑誌も同じ企画、同じライターといった事態になってしまうんだ、と思う僕のような編集者は、完全に時代遅れなのだろう。しかし、そうした時代の流れの中にあって全ての原稿を内部でまかなおうとする日経BPの方針はユニークだし、立派である。特に日経BPの出版物は、殆どが専門誌であるので、並の知識では記事は書けない。しかもその記事のクオリティは専門ライターの水準を超えたものを要求される。僕は日経BPのものは『日経ビジネス』と『日経エンタテインメント!』しか読んでいないので、他の雑誌のことはわからないが、やはり『日経ビジネス』のテキストの質は群を抜いている。毎回の特集のテーマも的確だし、分析もシビアである。企業にとってネガティヴな情報や評価もどんどん掲載していってしまう。有名な話だが、『日経ビジネス』がＩＢＭの特集を組んだ時、非常にシビアな記事を作った。アメリカ取材時には記者をＶＩＰ待遇までしたＩＢＭはそ

の記事に怒り、『日経ビジネス』の広告を全て引きあげてしまったというエピソードもある。『日経ビジネス』という雑誌の性格をよく表したエピソードと言えるだろう。

どうしてそういう編集方針になったのか社長に話を聞いたことがないので（一度だけ社長を含むスタッフに対しレクチャーしたことがあるが、ギャラが安かったことが印象に残っている、とにかくしっかりした会社なのだろう）何とも言えないが、やはり新聞社からスタートしたことが大きいのだろう。ただ日経ＢＰだけが新聞社を母体にした出版社ではなく、大手の新聞社はたいてい出版部門をもっている。その中で内部原稿を原則としているのは日経ＢＰだけである。やはりこの出版社独自の方針と考えるべきだろう。

変な表現だが日経ＢＰというのは、最も資本主義的な出版社である。徹底したマーケティングにもとづく細分化された専門誌展開。しかもそれはビジネス・マガジンに限定され書店での販売は一切行なわない。そして年間購読制という前払いシステムになっている。これは返本がゼロで金だけ先にもらえるという出版社にとっては夢のようなシステムである。しかし、その限りなく資本主義的な出版物を支えているのは、徹底した内部原稿システムによるジャーナリスティックなテキストなのだ。聞くところによると、中途採用も多いが、中途退社も多い会社らしい。内部的には労働条件等でいろいろ問題もあるのかもしれない。ひょっとすると、その辺も限りなく資本主義的なのかもしれない。

（ＣＵＴ　90年5月号）

老境の円熟ではなく、むしろ若々しい生硬さを感じさせる黒澤明の『夢』

既に公開されている作品なので、知っている人も多いと思うが、夢をテーマにした短いストーリーのものが8話にまとめられて1本の作品になっている。1話目、2話目の、少年時代の夢をそのまま映像化したようなものから、6話目、7話目の、非常にエコロジカルな社会的メッセージを強く押し出したものまで、テーマは多様である。発表された映評などを読むと、1話目と2話目の評価が高いようだ。僕も、やはり1話目、2話目に最も映像的なカタルシスを覚えた。特に1話目は素晴らしい。

僕は黒澤が映評で貶されるのを読むのが好きではない。単純に黒澤ファンであるからという理由と、多くの黒澤作品批判が、象に向かって大きすぎると言っているようなものばかりだからだ。まあ、それも煎じつめるならば「馬鹿野郎、ゴタゴタ言う前に、これだけのものを撮れる監督がいるか、比較する基準が違うんだよ」という、完全なファン心理なのだが、きっと黒澤作品や、僕のような黒澤ファンを嫌いな人たちは、そうした何となく

CamScannerでスキャン

居丈高なところが不快なのだろう。それはわからないでもない。しかし本誌の2号でウディ・アレン自ら「僕の作品と黒澤やベルイマンとは格が違う」と言っているように、黒澤作品の映画としての体力は別格であり、それを認めなければ、評価も何も始まらないと思うのだ。

黒澤の映画を観ると、思わずその興奮を人に伝えたくなる。楽しかった、悲しかったといった感想以前に、どんな映画であり、どのような画面であったかを伝えたくなるのだ。その典型が『椿三十郎』の決闘場面だろう。三船と仲代が一瞬のうちに交差するだけで終わってしまうクライマックス。大チャンバラを期待していた観客は1秒もかからない決闘シーンに驚き、何が起きたかわからない。ところが数秒後、動きの止まった仲代の体から数メートル(?)の高さに吹きあがる鮮血に歓喜(?)の声をあげる。その映像的カタルシスは比較するものがない。いくらSFXに何百億つぎ込んだところで、これに勝つことはできない。『椿三十郎』を観た客は、興奮して「いや、凄いんだ、血がブワーッと吹き出てバッタリ倒れるわけよ」などと言ったりするが、言われた方は興奮は伝わってきても何が凄いのかひとつもわからないのである。黒澤映画が限りなく映画的であるのはそうした部分である。人は黒澤映画を観ると、ストーリーでも、映像の美しさでもなく、とにかく映画的な何かを他人に伝えたくなる。ところがそれは映画以外では伝えようがないのだ。

CamScannerでスキャン

僕らが黒澤の映画を観に行く時に期待するのは、そうした映画が映画でしかない部分である。文学的なテキストの映像化でもなければ、ディズニーランドのアトラクションの代用品としての映像でもない。

『夢』の第1話は少年、黒澤明が見る〝狐の嫁入り〟である。僕は全8話の中でこれが一番好きだ。空は晴れていても雨が降るという〝狐の嫁入り〟。まず、その設定が非常に映画的である。この天気雨を黒澤は完璧に映像化してみせる。特に森の中での雨の表現が素晴らしい、木漏れ日の中で降りそそぐ雨が非日常的な時間と風景を実現させる。狐の面をかぶった一団がその森を歩いていくのだが一歩間違えると、単なるぬいぐるみショーになりかねないきわどい設定を、格調のある映像へ昇華させたその演出的手腕は見事だ。第2話はひな人形が桃畑に出現する話で、これも桃の花びらが画面いっぱいに飛ぶ、その天文学的物量に圧倒される。

2話ぐらいまで進むと、この『夢』という映画が、映画が映画でしかない部分をピックアップした、とんでもないものだとわかってくる。まさに『椿三十郎』の決闘場面のみを8本分集めた作品なのだ。しかし当然ながら決闘場面が限りなく映画的であり得たのは、そこに致る映画的な手続きがあったからだ。それを排して映画的なカタルシスをどこまで実現できるか、少なくとも1話目、2話目はその困難を黒澤は見事にクリアしてみせる。

CamScannerでスキャン

しかし徐々に映画は後半になるに従い様子を変えていく。特に原発事故によって日本が破壊される6話以降は、エコロジカルなメッセージがテーマとして強く浮びあがり、映像が説明的になっていく。最後の8話目では全てが清算され、明るい葬儀の踊りの中で観客も救われるのだが、生なメッセージは映画文脈の中で消化されずに僕らの中に残ってしまう。よく知られているように黒澤作品の多くはメッセージ性の強いものだ。そのメッセージを貫くのは社会正義であり、オーソドックスなヒューマニズムである。それは同じなのだが、過去の作品は映画がそのメッセージを超えてしまい、生のまま残らなかったのに対し、この『夢』では生のまま残ってしまう。それが逆にこの映画を老境の円熟ではなく、むしろ若々しい生硬さを感じさせるものにもしているのだが。

（CUT　90年7月号）

並いる大作を押しのけ、低予算B級ムービー『ゴースト』が大ヒットしたワケ

大予算の大作が並んだ今年のサマー・シーズンで、結局ナンバー・ワンになったのはスターもいなければ（そう言えば、この映画がアメリカのテレビで紹介される時、前作が全く当たらなかった2人の俳優の共演した作品という、あんまりな表現が使われていた）、予算もたいしてかけられていず、監督もB級作品を得意とする人間が撮った『ゴースト』であった。あの『ダイ・ハード2』『トータル・リコール』『ディック・トレイシー』といった1億ドルを超える興行成績をあげた大作を抜き、未だに数字を伸ばしているモンスター・ヒット作である。この調子だと、間違いなくサマー・シーズンだけでなく、年間を通してのナンバー・ワン・ヒットになるだろう。きっとプロデューサーを含め、誰も予想できなかった事態だろう。日本で行なわれた試写も夜の行きやすい時間の劇場試写だったのにもかかわらず、そんなに混雑していなかった。早朝に行なわれた『バック・トゥ・ザ・フューチャーPART3』の混雑ぶりと比較しても、日本における注目度の低さがわかる。ア

メリカ本国でも予想できなかったヒットなのだから無理からぬところだろう。

ストーリーは単純で、殺されてしまったが霊としてこの世に残った主人公が、恋人の危機を救うというラヴ・サスペンスである。大仰な特撮があるわけでなく、サスペンスの方も、意外でなければならない犯人が出てきたとたんに犯人とわかってしまうくらいたわいのないもので、通常のヒット作としての条件をちゃんと揃えている作品ではない。生きている人間とはコミュニケーションできない霊がいかに現実とかかわっていくか、というアイデアと、それをサスペンスとユーモアとロマンティシズムとの適当なバランスでコントロールしながら観せていく演出力が全ての映画である。

まあ、最大のセールス・ポイントは、どんな状況のカップルでも、この映画さえ観れば一晩だけはその気になれる、恋愛的テンションをあげることができるところかもしれない。ただし翌日になると、何であんなに盛りあがったのか、全くわからなくなることも確実であるが。

監督のジェリー・ザッカーは『ケンタッキー・フライド・ムービー』の出演、制作で本格的に映画界デビューを果たした、パロディとブラック・ユーモアを得意とする人間である。演出家としてのメジャー・デビュー作は『フライング・ハイ』。当時やたら流行していた航空機パニック映画を徹底してパロディしてみせた快作である。かなり悪意あるパロデ

ィ映画で、僕は大好きだった。86年にはベット・ミドラーの『殺したい女』を撮って、オーソドックスなコメディも上手に演出できる監督としての能力を示した。最近では、単なるアホらしいだけの作品『裸の銃を持つ男』の脚本を手掛けている。つまり、そういう奴なのである。だから作風的に『ゴースト』は異色で、僕などあまりにもまっとうに映画が進むので、いつかコメディになるのではと余計な心配をして身構えて疲れてしまった。ただ、この『ゴースト』にもコメディ的な部分があり、その部分が一番生き生きしているのは彼らしい。

とにかくこの映画は、マーケティングと大予算とスター・システムがヒット作を生んでいく現在のアメリカ映画界にあって、アイデアと演出力で勝負したヒット作と言える。金やスターがなくてもヒット作はできる、というアメリカン・ドリームを90年代に復活させてくれたわけだ。僕は金と時間をかけて作られた大作も好きで、別にそうした映画がたくさん作られることに抵抗はないが、アメリカではこの映画のヒットは、大作主義に対する一種の反省材料としても受けとられているようだ。

しかし、だからと言って大作主義、スター主義が後退するかと言えば、事態はそう簡単ではない。もはやアメリカ映画の構造が、不可避的に大作主義、スター主義に向かわざるを得ないようになっているからだ。映画産業は、今のアメリカでは珍しい輸出型産業であ

CamScannerでスキャン

る。現在アメリカ国内のマーケットは、3割から4割で、殆ど輸出によって映画会社は儲けをひねり出している。従ってアメリカではヒットしなかった『バック・トゥ・ザ・フューチャーPART3』や『デイズ・オブ・サンダー』も、海外市場を含めれば十分に採算がとれるのである。いくらアメリカ国内でヒットしたからといって、『ゴースト』が、それ以上に海外でかせぐことは難しい。つまり世界的なマーケットを考えれば、どうしても不特定多数にアッピールできるマーケティングに基づく映画作りにならざるを得ないのだ。それはスター主義であり、子供にもアッピールするSFXであり、大ヒット作のシリーズ化なのである。やはりブラジルの街でも、カイロの街でも、そしてニューヨークでも商品性を持った作品の供給を現在のアメリカ映画界は要求されているのだ。それは作品をタフにすると同時に均一にもさせるのだ。だからこの『ゴースト』のような作品が、アメリカの情報がアメリカより豊富な日本でどれだけヒットするかによって、これからのアメリカ映画の方向が少しだけ占えるのではないか。

（CUT　90年11月号）

ポップ・アートという名の倒錯
――『ウォーホル画集』

例えば、浮世絵とウォーホルとどっちがポップかと言えば、それは間違いなく浮世絵だろう。つまり浮世絵は大衆消費材であったが、ウォーホルは所詮、限定されたアート市場で流通する作品であった。確かに、それまでのアート市場に混乱を生じさせるだけの革新性はあったが、誰もが共有できる大衆消費材にまではならなかった。結局オリジナルという概念までは破壊できなかったのだ。別にそれはどうでもいいことで、だからウォーホルはポップじゃないとは言わないが、やはりポップ・アートというアートなのである。オッサン、何を言ってんだかよくわかんねえぞ、と思われるかもしれないが、わかったようで、よくわかんないのがポップ・アートなのだ。

有名な作品にキャンベル・スープの缶を素材にしたものがある。ただキャンベルの缶をそのまんま描いただけのもので、これまでのアートの概念を破壊する衝撃性を持っている。実にポップである。ただウォーホルはそのキャンベル缶をいくつも並べ、反復させる中で

キャンベル缶を作品化し、アートへと昇華させていく。そういうことだ。

ニューヨーク近代美術館版のウォーホル画集の日本編集ものが出た。定価が1万5450円と高価だが、殆どの作品が紹介され、年表や解説もしっかりしているので、中途半端なものに手を出すよりいいかもしれない。

この画集を見て思ったのは、当り前の話だが、ウォーホルはまぎれもなくアーティストであったということである。当り前のことを当り前に認識していても仕方がないのだが、ウォーホルと言えば、ミッキー・マウスや洗剤などを素材にして、アートと大衆消費材との境い目をきわどく見せる人という勝手な先入観があったのがいけなかった。まさにウォーホル的なイメージ戦略にはまっていたのだろう。そんなことから、いきなりアートだのポップだのといったことを書いてしまったのである。

もうひとつ、改めて確認したのが70年代後半から、急激に作品からアクが抜けて、ウォーホルらしい力強さが失われてしまった、ということだ。80年代の作品はウォーホルじゃない奴が作っていたんだ、などという無責任なうわさもあるが、そんなことを言ってみたくなる気分もわかる。やはり、60年代の作品に最も彼らしい輝きが感じられる。

しかし、アートというのはこれからもアートとして生き延びていくのだろうか。それこそポップ・ミュージックのようにオリジナル幻想のない、本当の意味での大衆消費材が表

現の主流となっていく中で、アート、特にポップ・アートという倒錯した表現は存在が困難になっていくのではないか。70年代後半からのテンション低下は、単にウォーホル個人の問題というより、ポップ・アートそのものの持つ構造的な限界でもあったような気がする。そんなことを考えながら読んでいくと、いろいろ勉強になったりする。

（ロッキング・オン91年3月号）

CamScannerでスキャン

悲しい中年雑誌はどこまでも悲しい

僕は今度の6月で40になる。中年という年齢はどこを出発点にするのかわからないが、40は一般的に言って中年の資格取得には十分な年齢であろう。しかし正直言って、体力や精神の衰えは殆ど感じない。人に会うと、いちおうは「いや、もう40ですから、すっかり体の方も駄目で」とか言ってみるが、実はそんなものは全く自覚していない。精神的にも、こんな雑誌（本誌のこと）を創刊したりしているわけで、別に無理をして若ぶっているわけでなく、今の20代の連中の方が、むしろ保守的で老人臭いと思う。その自覚のなさが完全にオヤジなのだ、と言われればそうかもしれないが、だからと言って、どうというものでもない。そうした自分が40歳の典型であるとは思わないが、圧倒的に特殊な例だとも思わない。

去年から今年にかけて、何冊かの中年男性向け雑誌が創刊された。団塊の世代が本格的に中年を迎えたことで市場が広がったのだろう。したがって僕などよりもう少し上の世代が主要なターゲットになっているわけだ。しかしマーケティング上で僕の世代が想定読者

CamScannerでスキャン

としてはずされているわけではないだろう。40はやはり十分に中年である。そんなわけで何冊か本屋で手にとってみたが、これが凄い、本当にオヤジ臭い、ほぼ40の僕が思うくらいだから相当なものである。お前のような若僧になんか読んでもらいたくない、と門前払いをくわされているみたいだ。しかも、その門前払いが「まだまだお前たちのような若僧なんぞには人生の深みなど理解できん」という強気のそれではなく「フン、お前なんかまだ若くていいよな、俺たちなんかもう先も見えちゃったし、体もボロボロだし、自分たちだけで慰め合ってんだから、ほっといてくれる」という限りなく弱気のそれで、情けなくなる。だいたい雑誌名からして『ほんとうの時代』だとか『自由時間』だとか、いきなり弱気である。

何冊かある中で一番情けないのがＰＨＰから出ている『ほんとうの時代』である。殆どカード会社の会報かと見間違うＢ５版中とじ112ページの本で、レジ横に置いてあったら無料のパンフだと思われて持っていかれてしまうのではないか。まず、その貧しげなルックスにたじろいでしまう。内容はと言えば特集が〝再就職〟。他には〝退職金の上手な運用法〟〝45歳からは人生のルネサンス〟〝これからの夫と妻のつきあい方〟なんて記事が並んでいる。特集の内容を見るとまず〝ほんとうの世代のための再就職戦略〟という、望月衛なる人の原稿が掲載されている。これが凄い。最初に状況分析から入るのだが、その結論が、

これからは労働人口が高齢化する一方なので再就職はどんどん困難になるというものなのだ。続いて現在の中高年は労働力として陳腐化しているので使いものにならないという追いうちがかけられる。そして、そうした状況に対する戦略は①Heart／年をとったんだから円熟した性格になろう②High Technic／幅広い知識と技術を身につけよう③Health／何といっても健康である、の3Hを実践するべきだ、というのだから、再就職を考えているオヤジでなくても、それはないだろうと、言いたくなる。そんな当り前なことを仰々しく戦略とか言わないでもらいたい。他には〝30人に2人の狭き門〟〝再就職先にはシルバー・シートはない〟なんて先輩方の体験談が掲載されていて、いよいよ気持は暗くなってしまう。まあ、しかしPHPである、もともと期待する方が無理というものだ。問題はマガジンハウスの『自由時間』である。マガジンハウスといえば旧・平凡出版、中学時代の『平凡パンチ』から『ポパイ』、『ブルータス』と、僕はこの出版社の雑誌と共に成長してきたと言っていい。そこが出す本格的な中年雑誌である、期待は大きい。しまず最新号の特集は〝パーティー嫌いのためのパーティー学〟、さすがPHPとは違う。しかし読んでみると〝顔色や目つき、自分なりに人の見方を決めておけば他人の顔は記憶しやすい〟〝素早く名刺を渡すためには胸ポケットにたくさん忍ばせておく〟なんて見出しが並んでいる。殆ど中年版『ビッグ・トゥモロー』だ。あと二つの特集は〝中年の能力―何

CamScannerでスキャン

が衰え、どこが発達するか〟〝女房とつきあう法〟である。確かに他の連載などではそれらしいマガジンハウス的な色彩を出してはいるが、基本的な発想は『ほんとうの時代』と同じだ。どうしてこうなってしまうのだろう。中年男性雑誌を読んでいると、つくづく歳はとりたくないものだという気がしてくる。そんなことを言っても、それが中年男の現実なのだ、と言われると新参中年男としては黙ってしまうが、どうもそれが中年の現実を反映しているとは思えない。その証拠に、どちらの雑誌も売れていない。現実の中年男の支持を得ていないのだ。どう考えても、日本の中年男はもっと元気だし、こんなシンキ臭い記事を読みたいと思っているわけがない。

だいたいレイアウトからして中年雑誌は地味でなくてはならない、という思い込みがあるようで不気味だ。『ほんとうの時代』など本文中に使われているカット写真が、車の走っていない道路、人のいないテーブル、といった思いっ切りたそがれたものばかりで、〝定年駅寸描〟なんて記事と相乗効果を起こして、読む者の気分を暗くさせる。わざわざ読者を落ち込ませてどうするんだ、という気がするが、きっとこれも編集ポリシーなのだろう。

中年雑誌の編集者はきっと中年男性だろう。彼らにとっての現実は本当にこういうものなのだろうか。僕にはそうとは思えない。中年とはこういうものという当為に中年オヤジそのものがとりつかれてしまっているのではないか。俺はこんなオヤジになりたくないぞ。

（CUT　91年5月号）

サントラも監督の作品になってなくちゃ

どっから探し出してきたんだよ全く、音楽の知識でメシを喰っている僕でさえ、そう言いたくなる選曲である。クランティーノが『パルプ・フィクション』で披露した選曲の技も見事だったが、このロドリゲスの楽曲選択のセンスも素晴らしい。しかし、ザ・レフトオーヴァーズって何なんだ。映画の背景に合わせてメキシカンなテイストのバンドとブルースをベースにするロックを絶妙のバランスで配合した選曲は、個々のアーティストはバラバラな個性を持っているのにもかかわらず、映画には統一的な色彩を効果的に与えている。

暴力的な内容を持った映像に対しヘヴィ・メタルなロックを対応させるのはありがちなパターンである。実際、そうした組合せの映画はたくさんある。しかしたいていの場合は音楽が映像に対して説明的な役割しか果たせず、効果的な例は少ない。馬が走っている場面に〝走れコークロー〟を流すようなもんで（しかし最低のたとえだな、〝走れコークロー〟なんて誰も知らないよな）、むしろ想像力をスポイルしてしまう。その点、この映画におけ

CamScannerでスキャン

るロドリゲスの選曲は巧妙であり効果的である。ZZトップ、或いはスティーヴィー・レイ・ヴォーンといったトレンドとは無縁の、しかし絶対に古くならないブルース・ロックの上質なアーティストを揃え、それに無名に近い南部テイスト、メキシカン・テイストのアーティストを加えていく方法は、強力に乾いた暴力性を映画に与え新鮮である。

言うまでもなく音楽が優れていない映画はたいてい駄目である。脚本やカメラ、或いは美術といった要素が映画にとって決定的であるのと同じように、音楽も映画の質を決定する重要なファクターである。音楽だけやたら良くても駄目な映画はたまにあるが（プリンスの『アンダー・ザ・チェリー・ムーン』がそうだった、あれほど完璧な音楽と稚拙な映像がミスマッチしていた映画はない）音楽は駄目でも映画は優れているという例はない。そして、その映画音楽にロックが使われる機会が増えてきた。ロックが商業音楽の主流となり、映画をヒットさせる有効な手段となってきたことが大きな原因である。それと演出上もロックは効果的であり、最近は安易に多用される傾向もある。だいたい、あの『トップ・ガン』のサントラが天文学的セールスを記録して以来、すっかりタイアップ方式が定着し、映画音楽が産業化してしまい面白くなくなってしまった。そうなってくると逆に演出サイドの音楽に対するセンスと目配りが問われるようになってくるのである。スパイク・リー、タランティーノ、そしてこのロドリゲスといった演出家たちが、ロックやリズム・

アンド・ブルースを使いながら、他の監督たちと明らかに違うテイストを作り出しているのは、そのセンスの独自さ故である。まず彼らはロック・ファンであり、ソウル・ファンである。単に選曲のセンスがいいのと、その辺が違うのだ。別にロック・ファンでなくてもいい映画音楽は作れる。いいスタッフを使い、彼らにいい仕事をさせればいい。このロドリゲスの作品もグレアム・レヴェルが音楽を担当しているが、こういうスタッフを選択する能力があれば、自分がロックやソウルのファンである必要はない。しかしスパイク・リーやタランティーノのレベルまで巧妙に音楽を使い、そこに演出家独自の臭いまで感じさせるのは、やはり自分自身が音楽ファンでないと難しい。ロドリゲスにはそれがある。だいたい自分で、ロス・フーリガンズ・レコードなどという怪しいレーベルまで持っているのだから半端ではない。

ここからは音楽評論家の暴論になるのだが、映画にしろテレビにしろ、そうした大衆表現にかかわる以上、やはりポップ・ミュージックのファンでないといい仕事ができないのではないか。映画も相当に影響力の強いメディアであるが、ポップ・ミュージックもやはりそれに負けない力を持っている。そのポップ・ミュージックが持っている時代のビート感を捉えるのは映像にかかわる人間として絶対に必要なことだと、僕には思える。しかも通り一遍のポップ・ミュージックに対して自分なりの判断基準を持ち知識もないと差別化

は難しい。そうした暴論を書く気になったのは、やはりこのロドリゲスとタランティーノという才能の登場である。僕の世代のヘヴィなロック・ファンなら、チーチ・マリンが登場しただけで、爆笑し拍手するだろう。そんな嬉しさを与えてくれる若い監督がこういう形で出現してくれただけでも、ロック・ファンでいて得だったという気がする。『パルプ・フィクション』のサントラ並のヒットはしないだろうけど、この映画のサントラはロック・ファンにこそ是非聴かせたい。

（松竹富士配給映画『フロム・ダスク・ティル・ドーン』劇場用プログラムより転載）

第5章　あとがき・まえがき

CamScannerでスキャン

『アメリカン・ニュー・シネマの息子たち』まえがき

ラスト・アメリカン・ドリーム、この言葉に今一番ふさわしいのが、『スター・ウォーズ』、『レイダース』といった作品を生み続けている、現在のアメリカ映画シーンではないだろうか。

才能あるものが、その才能をみがき、思うがままに発揮することによって巨大な金を得、名誉を手にすることができる。まさに、世界の全てのところで取れ続けているアメリカン・ドリームの世界が、ここだけは存在し続けているようだ。

ルーカス、スピルバーグ、コッポラ、チミノといった名前は、単なる映画少年、青年たちのアイドルではなく、全世界の若い世代の英雄の名へと輝こうとしている。彼らのサクセス・ストーリーは、その作品と共に、新たな伝説として多くのマスコミが語り、僕たちも語り継ごうとしている。

しかし、本当に現在のアメリカ映画は、ラスト・アメリカン・ドリームなのだろうか。

CamScannerでスキャン

英雄たちは英雄らしく自分の伝説については多くを語ろうとしない。ルーカスのインタヴューなど不可能に近いという。そのため、伝説は増幅される一方で、特に日本のメディアは英雄礼賛の方向に走り続けている。

この本は、その英雄たち自身の発言によって構成された貴重なインタヴュー集である。作品論でも作家論でもない、完全な現場報告書であり、アメリカン・シネマ・シーンの内側から語られたドキュメンタリーだ。

この本はアメリカの代表的なサブ・カルチャー・マガジン、『ローリング・ストーン』誌に79年から81年にかけて掲載された映画関係のインタヴューを集めたもので、どれも腰の入ったインタヴューである。通り一遍でない本音が語られていて面白い。中にはインタヴュアーが自己顕示欲過剰気味で疲れるものもあるが、全体のクオリティは非常に高いと言えるだろう。

2年間の話題作を網羅しているので、現在、話題になっている監督の殆どが収められている。当然のこと、全てが成功者であり、日本で認識されるところの勝利者たちである。しかしここで語られているのは輝かしき勝利の戦績ではない。むしろ勝利を見ながら悪戦苦闘を続ける傷ついた前線兵士たちの戦況報告といった趣が強い。

現実とはそんなもんだよ、と訳知り顔で読むことも可能かもしれない。確かに現実とは

そんなものなのだろう。しかし、この本を読むと、個々に登場する監督が、これまでの古典的芸術家肌の監督とは少々異なる重荷を負っていることに気づくはずだ。その辺に注目して読んでいくと、現在のアメリカ映画シーンが、決してラスト・アメリカン・ドリームなどではなく、むしろ当事者は状況的によりシビアなものを背負っていることが見えてくる。

唯一、ルーカスだけが出来すぎたサクセス・ストーリーの主人公として天文学的な利益と表現者としての自我を思う存分発揮できるフィールドを獲得しているが、どんな世界にもこうした幸福な天才はいるものだ。彼1人に今のアメリカ映画の状況を代表させることはできない。

僕は個人的にコッポラのインタヴューを最も興味深く読んだ。『地獄の黙示録』完成後、彼が最も消耗している時に行なわれた、たいへん長いインタヴューである。

インタヴュアーに、コッポラ自身が映画のラストに納得していないことを白状させられた後に彼はこう言っている。

――あの映画の終わらせ方に関しては、5年間頭を痛めた。それに、いまの終わり方が、いちばん大衆受けする終わり方だということをぼくは知っている。でも、もう一つのが、ぼく・・・の終わり方なんだ。かといって、これ以上時間を浪費するわけにはいかない。あの映

> 画が、大衆受けする形を持ってなかったとしたら、人気は2週間ぐらいしかもたないだろう。
>
> 『地獄の黙示録』には、いまいましくも、多量の金がかかっている。封切らなきゃならないし、観て面白い映画でなきゃならないんだ。（中略）
>
> つまり、最初の、ぼくの構想通りの終わり方は真実だが、いま上映されているぶんは、これは嘘だからね。——でも、コンラッドも終わりを嘘にしたんだ、と思って、自分を慰めることにしているよ。（中略）
>
> もしもこの映画が当たらなかったら、多くの人々に迷惑をかけることになる。ぼくは、ほかの映画の監督でもして、養っていけるだろうが、そうすると、ぼく自身の構想が死滅されてしまう。ぼくの会社を辞めなければならない人が沢山出てくるだろう。逆に、もしこの映画が成功すれば、ぼくにとって、人生最良のときになるだろう。

これは戦況報告書というより、むしろ敗北宣言ともとれる内容だ。2か月後のインタヴューで、消耗から回復したコッポラは前言を訂正し、あのラストは良かったのだと言っている。興行的成功からくる自信が気分を変えさせたのだろう。

しかし正直な気持ちは前言の方にあるのではないか。表現者としての初心を貫徹できな

かったコッポラは明らかな敗北者である。普通ならば、そうは思っても絶対に口にはしない言葉である。いくら消耗しているとは言え、コッポラとしても、これが影響力のあるメディアで活字になることを充分に自覚している。それが発表された時のマイナスはわかるはずだ。

きっとあの時のコッポラは、プロデューサーとして、限界まで挑戦した1人の監督としての自分を許したのである。いや逆かもしれない。監督として、限界まで挑戦したプロデューサーとしての自分を許したのだろう。

全てのセットを台風によって流され、何度も撮り直し、使えるだけの金を使い、自分の家まで抵当に入れた。そこまでやって監督コッポラの意思を尊重し続けたプロデューサーとしてのコッポラを自分自身が許したのである。

この監督コッポラに対し、甘いと言える人間は殆どいないのではないか。もはや才能の問題ではなく、映画というナンセンスとアメリカ映画の持つ構造的ナンセンス、そんなものが生んだ不幸なのだ。この本に登場する人間たちは、殆どがこの不幸を背負い続けている。

あまりにも無惨なマイケル・チミノ。彼に向けられた批判は、1人の表現者としてのチミノの資格を問うのではなく、むしろ経営に失敗した企業家としてのチミノの資質を問題にしているようだ。

僕の観た限りにおいて『天国の門』は、全米の批評家がこぞって非難するような映画ではない。例え、そこに批評基準の差があるにしろ、チミノの人格までも問題にする批難を呼ぶような作品では絶対にない。

問題は、それが2千万ドルもの金が使われた大作である、という点なのである。

年間の生産目標を立てていながらそれを達成できなかった企業家に向けられた批難、そんなものと同質のものをチミノは引き受けてしまった。本来それは彼が引きうけるべきものではない。しかしそうした美しき原則論は今のアメリカ映画には適用しないのである。

ハリウッド、或いはメジャー系の映画会社に対する批判は、この本に登場する誰もが口にしている。多少なりとも気がきいたつもりの映画人なら、それこそモギリの女の子でも口にすることだ。

ただ、この本の登場人物たちは、その批判を現実面において実践した点が決定的に違っている。企業内改革者として、あるいは完全な独立プロとして、彼らは一流の表現者であると同時に、一流の企業家たらんと必死に努力している。企業家として三流であることに対し、表現者として一流であることは言い訳にはならない。映画という表現メディアを選んだ以上、それは言い訳として成立しないことを彼らは知っているのだ。

映画というナンセンスと取り組む以上、それは最低の認識なのである。

CamScannerでスキャン

今のアメリカ映画は、決して最後のアメリカの夢などではない。およそ夢なんかとはほど遠いところにあるものだろう。
ルーカス神話、スピルバーグ神話を安易に作り上げる前に、当事者たちの言葉を正確に読み取らなければならない。
この本の果たす役割もそんなところにあるのではないか。映画がこれからどのような方向に進んでいくかはわからない。しかし、映画が単なる表現ではなく、常に産業というファクターを引きずりながら歩んでいくものであることだけは確かだ。だからこそ、ここに登場する人物たちが負っている重さは、映画そのものが持つ重さなのである。そして、それこそが映画のナンセンスなのである。

（82年1月）

CamScannerでスキャン

普通人に戻り続ける桑田佳祐
──『ブルー・ノート・スケール』あとがき

特にドラマティックなサクセス・ストーリーがあるわけでもなく、ユニークな生い立ちを持っているわけでもなく、桑田佳祐はごく普通の人生を歩んできているミュージシャンである。だから、こうした本の普通ハイライトになるドラマティックなミュージシャンとしてのストーリー展開というものがない。

売れなかったアマチュア時代の苦労、新人バンドとして耐えた下積みの時代、そしてついにやってきたブレイク、といったよくあるストーリーとはちょっと違うところを歩んできているのだ。まあ逆に考えればデビューからいきなりヒットを飛ばし、そのまま殆ど人気の下降を体験することなく、一貫してトップ・ミュージシャンであり続けているというのは、他に誰もいないのだから、最もドラマティックでユニークなことかもしれない。しかしストーリーがユニークであろうがなかろうが、桑田佳祐を支えているのは、彼の中の普通人感覚である。

この単行本のために、僕は1年間にわたって何度となく桑田佳祐にインタヴューした。毎回2時間を越える長いインタヴューで、時には5時間を越えることもあった。その中で彼は自分のことを語り続けたわけである。今、こうやってそのインタヴューを振り返って最も印象に残っているのは、ついに一回も桑田佳祐の口から、自分を絶対化したり、特殊化する発言が出なかったことである。ミュージシャンや創作活動を行なう人間は例外なく強い自意識の持ち主である。その自意識は殆どの場合、自分の特殊化や絶対化へとつながっていく。たとえ当人に才能があろうがなかろうがそうである。桑田佳祐にも強い自意識はあるだろう、そして才能に対する自負もあるはずだ。しかし、だからと言って彼は自分を特殊化したり、選ばれた人間として絶対化することはなかった。あくまでも普通人としての自分を冷静に見つめているのだ。

彼は自分の中の聴き手に向かって曲を書いているという。皆と同じように楽しいポップ・ミュージックを求めている聴き手としての自分に向かって曲を書いているのだという。その聴き手としての自分の欲求に応える曲が書ける作家、桑田佳祐は特別な人かもしれないが、あくまで主体は聴き手としての普通人桑田佳祐なのだ。

この本を読んでもらったならわかると思うが彼の音楽以外のものに対する視線も鋭い。あれだけの詞を書けるのだから当然のこと、並の批評能力ではないのである。しかし彼の

視点は常に普通人桑田佳祐へと戻ってくる。きっと彼にはそうした形でポップ・ミュージックの本質が見えているのである。

彼が自分の中の聴き手に向かって曲を書き続ける間、僕らも聴き手として幸福な音楽体験を持ち続けることができるだろう。

（87年10月）

佐野元春インタヴュー集『AS 10 YEARS GO BY』あとがき

佐野元春は非常に論理的な話し方をする。そのために、理性的で自らを冷静にプロデュースするアーティストだと思われているが、実際はその正反対のキャラクターの持ち主だ。その時々の自らのパッションに忠実に、それこそ周りのことなど一切考えずに暴走する。暴走しては壁に衝突して傷つく。しかし何度傷ついても彼は痛みを恐れず次の冒険へと走り出す。

ここ数年間にわたるインタヴューをまとめてみて、どのインタヴューも全く古くなっていないことに驚いた。どのインタヴューも生々しさを失なっていないのだ。それはまさに佐野元春が暴走するミュージシャンであるからだ。危ないポーズを取りながらひとつも危なくないミュージシャンが多い中で、まさに佐野元春は常に自らの存在全部を賭けて、いつも危ない橋を渡ってきた。このインタヴューはその佐野元春のドキュメントである。い

CamScannerでスキャン

つも彼が有り金全部を持って賭けにのぞんでいたことの証拠がこのインタヴューなのである。

僕にとって佐野元春はインタヴューしにくいミュージシャンである。というか自分のインタヴュアーとしての能力をフル稼働しないと負けてしまうので、いつも緊張して彼とは話をした。そんなことから、この本の中でも彼を佐野さんと呼んだり、佐野くんと呼んだりメチャクチャである。相手との距離をつかみ切れずにいるのだ。インタヴュアーとしてのセコさとズルさが出ていて面白いので直さなかった。ようやく最近になって互いの信頼関係が出来てきて安定してきたような気がするが、僕の一方的な思い込みかもしれない。

ペニー・スミスとのフォト・セッションが実現して素晴らしい写真をたくさん掲載することができた。クラッシュの写真集などで知られるカメラマンで、イギリスのロック・カメラマンとしては第一人者である。この本のために撮影してもらったのだが、２人は初対面にもかかわらず、とても呼吸が合ったようだ。

（90年12月）

CamScannerでスキャン

RCサクセションの不思議
——『日々の泡立ち』あとがき

不思議なバンドである。10年以上のつき合いになるが、未だによくわからない。特に今回のメンバー・チェンジの時、そのことを強く感じた。今や、日本最古のロックンロール・バンドと言っていいRCであるが、それだけ長い歴史を持ちながら組織論がないのである。短期間で解散していくバンドや結束が固く10年以上続いたバンドが、実にあっけなく解散していく姿を見ていると、いかにバンドを長期にわたって維持していくのが困難なことかわかる。そんな中で、メンバー・チェンジが何度かあったものの、20年間にわたって続いているRCは驚異と言える。それには、それなりの理由があるはずだ。強力なリーダーの存在、計算された組織論、プロダクションやマネージャーの優秀さ、などいろいろ考えられる。しかし、そのどれもRCには当てはまらない。

信じられないだろうがRCにはいわゆる、バンド・リーダーが存在しない。確かに清志郎はバンドの顔であり、中心人物であるが、決して組織のリーダーではない。また組織論

なんてものからは最も遠いバンドである。マネージャーやプロダクションも何度か変わっていて、一定しない。そうしたことを考えていくと、いつ解散しても不思議のないバンドなのだ。

きっと僕はRCのメンバーに、この10年間で最も多くインタヴューした人間のはずだ。いちおう僕もプロなので、そうやって何度もインタヴューをすると、相手のバンドがどういう状態で、どんな人間関係になっているかがわかってくる。変な表現だが、メンバー・チェンジや解散なんてことも、ある程度、予想することができる。しかしRCは全くわからない。メンバー・チェンジの予想どころか、未だに個々のメンバー間の関係も見えてこない。

これは僕に限ったことでなく、RCに近いミュージシャンである泉谷しげるも言っていることだ。彼も今回のメンバー・チェンジは全く予想外だったらしい。

何やらRCというのは、外から見ていると組織的な実態の見えにくいバンドなのである。それと同時にRCは僕の最も好きな日本のロック・バンドでもある。それだけに、僕なりにRCの実態に迫ってみたい、という気持ちはずっと持ち続けていた。この本は、その僕なりの挑戦であった。

結局、RCの20年間を一貫して支え続けていたのは清志郎とリンコさんである。この2

CamScannerでスキャン

人に徹底して話を訊き、謎のロック・バンドであるRCを裸にしたい、そんな気持ちで自らのインタヴュアーの限界に挑戦したのだ。

　これまで数多く行なわれたインタヴューの中でも、これは最もRCの生々しい姿が伝わってくるものになったと思う。ただ、だから謎のバンドであるRCの実態がクリアになったか、と言うと、どうもそういうものではなかった。

　もう1人のRCの顔であるチャボにも当然インタヴューを申し込んだ。途中から参加したチャボであるが、ファンにとっては清志郎と同じようなバンドの顔である。その存在は非常に重い。そして、清志郎やリンコさんとは違うスタンスでRCを見ることのできるメンバーでもある。しかし、残念ながらメンバー・チェンジ後の取材は一切受けないということで話を訊けなかった。コンサート後、楽屋に押しかけて「いいじゃないか、友達だろう」とか言って迫ってみたのだが「うるさい、あっち行け」とか言われてしまった。ただ、いつか機会があったら話してくれるかもしれない。その代わりと言っては何だが、RC参加までのヒストリーを追ったロング・インタヴューを掲載させてもらった。これもチャボが自らを語った貴重なインタヴューである。87年4月に行なったものだ。これの掲載には快く応じてくれた。

　今のファンは殆ど若い人たちだと思う。ひょっとすると、そうした人たちにとってRC

は決して謎のバンドではないかもしれない。そんな人たちには、もう一度RCの全体像をとらえ直すために、そして古くからのファンの人は、僕と一緒に謎のバンドRCの迷路にもう一度迷い込んでもらうために、この本が役に立てればと思う。

（91年2月）

CamScannerでスキャン

『ガラスの箱舟――尾崎豊追悼文集』まえがき

この本は当社が発行している雑誌『ロッキング・オン・ジャパン』に寄せられた尾崎豊の死に関する投稿をまとめたものである。当初、雑誌のみで発表する予定だったが、掲載できるのは数本でしかない。残された膨大な原稿の量と質は、そのまま埋もれさせてしまうには、あまりにもしのびないものであった。そこで急遽発行が決定されたものである。

実際にこの本を読んでいただければおわかりになるように〝尾崎豊の死〟をテーマにした文章ではあるが、どれも単なるセンチメンタリズムに流れたものではないし、自分の感情だけで自己完結したものではない。はっきりと自分と尾崎豊との関係を対象化して書かれている。当社は20年以上にわたって投稿を主体に雑誌作りを行なってきたが、ひとつのテーマでこれだけ多くの原稿が集まり、その殆どがある一定の水準をクリアしていたというのは、かつてなかったことである。

葬儀に4万人の参列者があった時、それまで尾崎の曲など1曲も知らなかったようなメディアが驚き、若者のカリスマの死をこぞって報じた。しかし驚いたのは尾崎に対する知

CamScannerでスキャン

識の全くなかったメディアだけではない。デビューから一貫して彼を追い続けてきた我々のような者にも、やはり4万人という人数は驚きであった。そして雨の中で傘を持たずに黙々と列で待ち続ける姿は、まるで親しい友人の葬儀に参列しているようであった。そこにはスターの死で動揺するファンといったムードは殆どなかった。むしろ彼らは、そこに集まった自分と同じような人間の姿を確認し、その中で尾崎の死を自分の中に位置づけようとしていたのではないか。友人を誘ってというよりは1人で来ていたファンの数が多いのが印象的であった。

美空ひばり以来という参列者の数は、メディアの中で彼をスーパースターにしていってしまった。しかし尾崎のファンならば誰もが知っているように彼はいわゆるスーパースターではない。彼より人気が高く、レコードを数多く売るスターたちはいくらでもいる。そして一時期のブームと呼ばれた当時と比較すれば人気も落ち着いたものになっていた。だから本来のファンたちは、死をきっかけにして突然百万枚以上の予約が殺到した状況に白々しさを感じたのではないか。

では何故、あれだけ多くの参列者があり、破格の数の投稿が寄せられたのか。つまり尾崎豊とは、そうした形でファンとファン、というか個々の聴き手をつなぎ合わせ、触発するメディアの機能を果たすような表現者であったのだ。デビューした時から尾崎に関する

投稿は他のアーティストと比較して格段に多かった。特に同世代の聴き手からの投稿は群を抜いていた。そして彼らは例外なく尾崎を通して自らを語っていた。尾崎豊とその作品は、聴き手の内に存在する表現衝動やコミュニケーション願望を露にする力を持っていたのである。

1人のミュージシャンとして彼を見るとメロディ・メイカーとして突出したものを持っていたわけでも、独自なサウンド・スタイルを持っていたわけでもない。彼が傑出していたのは、どこまでも自分を切り裂いてみせる歌詞とヴォーカル・スタイルであった。そしてそれが聴き手の、コミュニケーション願望を爆発させたのである。しかし、だからと言って尾崎豊を語るサークルが生まれたり、一連のフォーク歌手のナンバーのように人の集まる所で皆で歌われたりはしなかった。結局ファンも葬儀には1人でやってきたのである。そこで尾崎の歌を歌う者も居たが、そこに集まった4万人は、それは1人1人、誰に向けてというものでもなく孤独に歌われていた。ただし、その歌が個々のレベルで共有されていることを知っていたし、それを確認するためにも参列していたのである。

ここに集められた投稿が、単なるスターの死を悲しむセンチメンタリズムを超え、しっかりとした表現として成立しているのは、まさに尾崎豊の作品が聴き手にそうした姿勢を求めていたからである。そして、残された聴き手が求めているのは、生前の尾崎豊のエピ

ノートや物語よりもむしろ残された者自身の言葉であるはずだ。そうした形で表現が聴き手へと引き継がれていく力こそが尾崎豊の特質であった。この本の刊行の動機はそ・こにある。

（92年6月）

永倉万治・新潮文庫
『星座はめぐる』解説

永倉万治は、新刊が出れば必ず買う、僕にとって数少ない作家の1人である。少し前、この新潮文庫の〝貴方にとっての文庫のベストは？〟といった趣旨のアンケートに、僕は大江健三郎と筒井康隆そして永倉万治の作品をあげた。前2人と永倉万治との世代的な開きが大きいが、それは僕の読書空白期間に当たる。

永倉万治の作品は面白い。とにかく面白い。これは、単に文章が上手いとか、題材にアクチュアリティがあるとかいうレベルではなく、もっと本質的な問題だという気がする。

自分で原稿を書き、雑誌を編集しているくらいだから、僕は本が好きである。特に若い頃は中毒のように小説を読んだ。しかし、ある時期から殆ど読まなくなってしまった。知的好奇心がなくなったとは思わない。読まなくなったのは小説、古典的エッセイの類いだけで、他の本は読むのだ。開き直った言い方をしてしまえば、読む必要がなくなったよう

CamScannerでスキャン

な気がする。いちおう出版社をやり、情報性の高い雑誌を作っていれば、職業的な必要性を感じて読まざるを得ないはずである。ところが、その必要性を殆ど感じない。音楽を聴かない、映画を観ない、テレビを観ない、そしてマンガを読まない、といった姿勢で情報性の高い雑誌を作ることは不可能だと思うのだけれど、どうも書籍に関しては、そう思えないのである。

表現のスタイルとしての小説や、古典的なエッセイというのは、結構厳しいところへ来ているのではないか。世間的なプレステージが作家の場合、未だに保護されているので、実態ほど当事者たちに危機感はないかもしれないが、相当厳しいと思う。表現スタイルとしての時代性が薄れてきている。優れた作家の人たちはそれに気づき、いろいろの工夫をしているが、この戦いも厳しそうだ。筒井康隆の数々のアプローチは、本当にそうした意味では素晴らしく、画期的ではあるが、基本的に学究的な展開でやはり純文学である。そんな時代性とか大衆性なんかどうでもいい。優れたもんは優れたもんなんだよ、という意見はそれはそれとして認める。世の中には優れたゲタやワラジを作り続けている人はいるし、ひょっとすると高性能のモノクロ・テレビの開発をライフワークにしている研究者もいるかもしれない。そうした人を僕は尊敬するが、特に個人的な興味を持ったりすることはない。

無論、優れて時代的な作家は何人かいるし、たくさんの本を売る力を持った人がいるのは、さすがの僕でも知っている。ただ、ひとつの表現スタイルとしての小説や古典的エッセイは、僕の感じでは厳しいところに来ているように思う。
永倉万治の一連のエッセイともショート・ストーリーともつかない独特の作品群は、明らかにこうした小説やエッセイの厳しい状況を踏まえて書かれている。永倉さん自身は、そうした大仰な言い方を最も嫌う方なので、止めてくれよ、と否定されるかもしれない。また事実、この独特なスタイルは意識して作り出されたものでなく、自然に出来あがったものなのだろう。ただ、このスタイルには小説や古典的エッセイの限界から抜け出て時代性を獲得しようとする方向性が感じられる。きっとそれは、長く若者雑誌のライターをしたりする中で作られた、一種の自然な作家としての呼吸法なのかもしれない。
誰もが指摘することだが、永倉万治のストーリーは「アナタは――」という非常にユニークな書き出しを持つ。「アナタ」といっても、別に読者全般を指すわけではなく、そのストーリーの主人公のことで、それが読者とイコールなわけは全くない。しかし、どのストーリーも、主人公がいくら変わっても、書き出しは「アナタは――」なのである。これが読んでいてもの凄く気持ちがいい。本を読むという精神的なハードルをこの設定が一切とり払ってくれる。小説の「彼」や「彼女」の三人称ではなく、古典的エッセイの「僕」や

「私」の一人称ではなく、不思議な二人称の「アナタ」。これが水倉万治のスタイルを象徴している。僕はこの「アナタは――」が読みたくて、何冊も水倉万治を買ってしまう。

水倉万治がどのようにして、この「アナタは――」を考え出したのかはわからない。きっと「僕」とか「彼」とか書いていると居心地が悪かったのだろう。そして、いろいろ書いているうちに「アナタは――」に落ち着いたのではないだろうか。この皮膚感覚が素晴らしい。僕がかかわっているポップ・ミュージックや映画などの世界は、数秒間、音を聴いたり映像を観たりするだけで、ほぼそれが60年代のものか90年代のものか、わかってしまう。それはプロの判断能力が要求されるようなことではなく、素人でも容易にわかってしまうのだ。つまり、それほど作品と時代が密着しているのだ。何だ、つまり使い捨てで、時代を超える普遍性がないということね、などと言われてしまいそうだが、逆に、だからこそ面白いのである。そして本当は、その時代の皮膚感覚と密着している表現ほど、時代を超えていくのである。

水倉万治の作品の中には一人称スタイルのものも多い。その多くは古典的なエッセイのスタイルになっている。これも達人芸の世界で見事なのだが、やはり僕は「アナタは――」が好きだ。

この『星座はめぐる』に収められている作品群は、「アナタは――」という書き出しでは

ないが、基本的にはそのジャンルに属するものといっていい。主人公は「僕」であったり「Tさん」だったり「彼女」だったりしているが、書き手と主人公、そして読者との距離感覚は「アナタは——」シリーズのものと同じである。

僕は今、自分の編集する雑誌『CUT』で永倉さんに連載を書いていただいている。倒れられてからの仕事なので、未だに電話でしかお話ししたことがない。しかし電話から届けられる声と語り口は、まぎれもないあの「アナタは——」の響きの持つ快さである。僕は読者としてだけではなく、編集者としても特権的にその快さを堪能できて幸せだ。

(新潮文庫・93年1月)

CamScannerでスキャン

『黒澤明、宮崎駿、北野武
——日本の三人の演出家』

はじめに

『日本の三人の演出家』というタイトルのもとに、この三人の監督を並列することに対する議論はいろいろあるだろう。そのことは十分承知した上で、あえてこういうタイトルにした。キャリアも作風も、そして評価も異なる三人を並列する無茶をあえてすることで、ある意味で映画に対する素人である我々だからこそできる映画論を提出したかったのだ。無論、そこに話題になりやすい三人をとりあげる商業的思惑が含まれていることは否定しないが、それを包括する形でこの本は存在している。日本映画の観客動員数が年々減少することが当り前のことのように捉えられるようになってから、日本において映画は徐々に大衆的娯楽表現であることが忘れられてきている。テレビや漫画、或いはロックのような、常に時代と大衆との緊張感の中で作られている大衆表現を語る時、それがどう受け手に見られ、聴かれているかということを除外することはできない。しかし、いつの間にか日本

CamScannerでスキャン

映画はどう作られているかという、主に製作者サイドの意志と能力のみに力点が置かれる論評が主流になってきてしまった。まあ、映画会社そのものが不動産業化している現状ではそれも仕方がないのかもしれないが、それは明らかな衰弱である。大衆表現が大衆という他者を失ったら終わりである。

この本でとりあげた三人は、常に大衆という他者を強く意識し、表現活動を続けている演出家である。どんな時でも、時代との接点を強く求め、正面からぶつかり合い、そして見事な戦果を収めてきた。大衆、或いは時代との向かい合い方はそれぞれ違っているが、強く意識し、それを表現の核に置いていることは共通している。インタヴューを読んでいただければわかるが、三人はそれぞれの形で映画の持つ大衆的表現としての性格を強く認識した発言をしている。無論、大衆的表現というのは大衆に妥協するということではなく、自分の表現者エゴに逃げ込まず、常に時代の要求と対決していくということである。そのためには、誰よりも強固な表現者エゴを持っていなければ敗れ去ってしまう。だからこの三人は日本で最も強力な表現者エゴの塊でもある。

この優れた三人の監督の発言の中から日本映画の現在を読みとっていただければ幸いである。

CamScannerでスキャン

あとがき

この本には5本のインタヴューが収められている。どれも雑誌『CUT』に掲載されたものを再収録したものだ。5本とも非常に長いものなので雑誌に掲載された時は、それぞれ半分から三分の一に削られてしまった。ここではほぼ全文掲載することができた。テープを回し始め止めるまでの全ての発言が収められていると思っていただいていい。当然、ゲラには目を通していただいたが、三人とも発言の修正・カットは殆どなさらなかった。

僕は個人的に、日本のジャーナリズムにおいて最も遅れているのはインタヴューという分野だと思っている。よく言われるように日本人はストレートな物言いを得意とせず、対決型の会話を好まないとされている。その両方を要求するインタヴューという取材スタイルは確かに定着しにくいものなのかもしれない。しかし、こと大衆的な表現を自分の活動分野とする場合、インタヴューは非常に有効なパブリシティ効果を持つ。実際、作品公開時には多くのインタヴューが雑誌に掲載される。ただ残念なことに、その殆どが予定調和の内容ばかりである。どうして黒澤明が原爆をテーマにした作品を撮った時、自らの戦争体験、戦争中の作品活動について訊かないのだ。宮崎駿が転向をテーマとする中年男を主人公とした作品を撮ったら、どうして彼の組合運動と左翼イデオロギー、そしてソ連の崩壊について訊かないのだ。そして北野武が恋愛と暴力をテーマとした映画を撮ったら、あの

ていつも不思議であり不満であった。

実は『CUT』を創刊したきっかけの一つが手塚治虫の死だった。手塚治虫は僕の少年期から青年期にかけて決定的な影響を与えた表現者である。それだけにまだまだ創作の可能性のある時期の突然の死はショックであった。しかしよりショックであったのは、その後の愛とヒューマニズムの作家・手塚治虫という大合唱であった。僕は生前、二度ほどテレビとラジオでインタヴューするチャンスに恵まれた。どちらも10分程度の短いものだったので、当然まとまった話をすることはできなかった。しかし、その短いインタヴューで印象的だったのは、自分はヒューマニズムなど信じていない、あれはウケるから営業でやっているだけで、本当はニヒリズムこそが自分なのだ、という発言であった。僕がヒューマニズムという言葉を出した途端に、まるで怒ったようにそうした発言をされたので、少々驚いてしまった。きっとそうした言われ方にウンザリされていたのだろう。死後、ヒューマニズムの大合唱が起きた時思い出したのが、その発言であった。しかし作品を読めば手塚治虫が暗い絶望の中で創作活動を行なってきたのは明白であり、いずれそうした論議も起こるだろうと考えていた。しかし状況は全く変わっていない。あれが放送でなければ、活字になっていれば、とずいぶん悔しい思いをした。そして思ったのは、あの手塚治虫で

きえ、そうした本来の表現者としての核心を語るインタヴューが存在していないという恐ろしい事実である。これはジャーナリズムの問題だろう。『CUT』がその状況を変えるのだ、とまでは言わないが、誰かが始めなければ何も変わらないと思い創刊したのである。
そして、この本がその戦線報告の第一弾になるのだが、実際は御本人のパフォーマンスにほぼ全面的に頼る形になっているインタヴューも少なくない。ただ、それとて存在しない今の日本の状況においては、一つの試みになっているのでは、と思っている。
（93年9月）

竹内まりやフォト&エッセイ集『インプレッションズ』あとがき

この本を読んでいただいてわかるように、竹内まりやは、自らの出会いの幸運、環境の幸福に対して、常に謙虚である。家族の理解に対する感謝、大学時代の音楽を支えてくれた友人との出会いの幸運、山下達郎という最大の理解者への愛情、そして今の静かで充実した音楽活動環境の幸福、そうしたものに対する謙虚な想いは、読者に十分に伝わっただろう。まさに彼女は自らの人生のゴールデン・エイジを生きている。

しかし、長時間のインタヴューをさせてもらって僕が感じたのは、むしろそうした幸運の星の下に生まれた竹内まりやではなく、それをつかみとっていく彼女の強い意思である。例えばこの本は全く別のストーリーでも作れたはずである。中学時代、周りに理解者がいないため、外国という異郷まで行かなければバランスの取れなかった強い自我。入ってみたけれど、結局、音楽活動の方が興味深く、挫折してしまった大学生活。何も知らないま

CamScannerでスキャン

まに入った芸能界、スタッフに恵まれずボロボロになっていってしまうミュージシャンとしての思春期。シンガー・ソングライターとしての自己形成を目指すが理解されないことに対するコンプレックス。言わば、別の側面からアプローチすれば、こうしたストーリーでも作れたし、この本もそうした読み方も可能である。そこからは、恵まれた才能と環境の中で幸せに生きる、ある意味で無色透明な竹内まりやのパブリック・イメージとは違うものが見えてくるはずだ。

まあ、そうは言っても、人間、そんなことは当り前で、いいこともあれば、そうでないこともあるんだから、それは竹内まりやだって同じだろう、という言い方もできる。それは僕も否定しない。ただ、僕が印象深かったのはその不運や、不幸を乗り越えていく時の彼女のエネルギーである。そうした苦境から彼女を救ったのは、幸運でも、他人の力でもなく自らの意思と努力であった。

中学時代、彼女の言葉によれば「私の抱えている野心や爆弾みたいなものは、誰も気づいていないだろうなあ」という重いモヤモヤを取り払ったのは留学である。それは「留学」の項を読んでもらえばわかるように、尋常な努力では獲得できないチャンスだった。しかし彼女は凄まじいエネルギーでそれを手に入れる。一見、優等生的努力のようだが、実は全く違う。それは同じように凄まじい努力によって勝ち残ってきた勝者たちへの違和感と

いう形で現れる。きっと、その優等生的エリート臭さに反発を感じたのだろう。その危ない本性(?)は大学時代によりクリアーになる。いきなりの留年。友人の慶応出身の女の子に聞いたが、1年の女子でいきなりの留年というのは、殆どないそうである。いちおうショックを受けるが、結局そのまま中退してしまう。状況に流されて、そうなってしまったように彼女は語っているが、僕は明らかに彼女の意思によるものだと思う。常識的で保守的に見えながら、実は全くそうでないのだ。学歴もキャリアも好きな音楽があればどうでもいいのである。友人の杉真理の前でよく泣いたという興味深いエピソードが語られているが、頭ではともかく体は完全に音楽のほうを向いてしまっている。アイドル・タレントが、たいしたことのない大学の卒業というキャリアに執着したりするが、竹内まりやはそれが全くない。基本的にどうでもいいと思っているのだろう。結婚の時もそうである。山下達郎と出会い、相手に好意を持てば「気がついたら2か月もたたないうちに彼のマンションに転がり込んでいたというわけです(笑)」。本来、自分のポジションと人気を考えれば、それがかなりリスクを負った行為であることは明白である。しかしそんなことは気にしないし、芸能記者に対するスポークスマンも自分でやってしまう。とりあえず交際宣言だけして、いきなり同棲などせずに上手くやっていく、などという今の芸能界の公式など全く無視してしまう。好きで一緒に暮らして何が悪い、というはなはだロック的展開に全くた

めらいがないのだ。そして今の大ヒット・メイカーとしてのポジション。これも自らの手によって獲得したものである。本格的ソロ再デビュー作『ヴァラエティ』は当初、彼女のオリジナルで全曲構成される予定ではなかった。夫であり、最大の理解者である山下達郎でさえ、彼女の巨大なメロディ・メイカーとしての才能に100%は気づいていなかった。これは僕の想像でしかないが、彼女の心にはそれなりに期するものがあったはずである。大げさな表現をすれば、一種の復讐戦になるはずの再デビューである。過去のミュージシャン活動のネガティヴな部分を消し去るものを出したいという想いは強かったはずだ。だからこそ曲を書きためていたわけだし、その曲に対する自信もかなりのものであったはずだ。ここでも、なんとなく成りゆきで全曲オリジナルになったように彼女の口からは語られているが、僕にはなるべくしてなったもののようにしか思えない。

何で、このようなことをクドクドと書くかと言えば、だからこそ彼女の歌は人を動かし、大きな大衆的支持を持つことができるのだということが言いたいのである。あの陰影のはっきりした強いメロディ、感情の微妙なヒダに入り込む絶妙の歌詞、それはまさに彼女自身の強い意思とエネルギーが生み出すものなのだ。僕にとって、この本を作るという仕事は、そんな竹内まりやの表現者としての核を発見してゆく作業でもあった。

ひょっとすると、竹内まりやは今の女の子たちにとって究極の幸福を実践する女性かも

CamScannerでスキャン

しれない。家庭人としての幸せ。表現者としての高い評価と、圧倒的な大衆的支持。まるで足りないものが何もない人生を歩む女性に見えるかもしれない。しかし、この本を作った僕としては、それが恵まれた才能と容姿がもたらした幸運ではなく、むしろ彼女の強い意思がつかみとった幸せであることが読む人に伝わってくれればいいと思っている。そんな幸せは明日なくなっても、それはそれよ、と思っている人生観があったからこそ、今の彼女が存在しているのだ、と感じてもらえたら、この本は成功である。

（94年10月）

CamScannerでスキャン

カールスモーキー石井インタヴュー集『DECADE』あとがき

この本は『ロッキング・オン・ジャパン』誌上に90年6月号から94年12月号まで連載された「カールスモーキー石井とでんわでりんりん」を中心に、前後にロング・インタヴューを組み合わせて作られている。前についているインタヴューは『ブリッジ』94年2月号に掲載されたもの、後についているのはこの本のために語り下ろされたものである。中心になっている「でんわでりんりん」なるものは、毎月、僕が石井さんがいるところに電話をして、その時々の話題を話してもらうという、かなり乱暴で大ざっぱな企画である。当初は米米の話題を主体にニュース的なエピソードを話してもらうという主旨だったのだが、そう毎月米米の話題があるわけでもなく、だんだんテーマが広がっていった。電話でのインタヴューというのは奇妙なもので、変な距離感があったり、やけに生々しかったり、その時々で印象がまちまちになる。だから、最初は互いに相手との距離感がつかみ切れずに

戸惑ったりもしたが、そのうちに要領がつかめると、ツボにはまったものができるようになってきた。

この本を買って下さった方は当然、米米ファンだし、石井ファンだと思うので、今更言うまでもないが、石井さんのトークは画期的に面白い。彼の喋りの面白さが米米の魅力のかなりの部分を占めていると言っていい。しかし、だからと言って決してインタヴューしやすい相手だとは言えない。頭がいいし、喋りが上手いだけに、全て自分のペースで話してしまうので、インタヴュアーが自分のペースというか味を出せないのである。インタヴューのつもりが彼の独演会になってしまい、知らない間に言いたいことだけ喋られて終わってしまうのである。しかも、ただ自分だけで喋るのではなく、インタヴュアーにも上手く喋らせてしまう高等技術を持っているので、余計にタチが悪い。高度な知能犯なのだ。僕のインタヴュアーとしての経験で言うと、ビートたけしさんにその辺は似ている。両方とも結果として話は面白いのだが、どのインタヴューも同じ調子で、インタヴュアーによっての差が殆どないのである。そんなところから、僕もいつも彼のインタヴューでは苦労する。しかし、この「でんわでりんりん」は、ある程度の関係が出来てくると普通のインタヴューとは違う、もっと密接なノリが出てきて、面と向かった話より、突っ込んだ話ができるようになっていった。「はじめに」で石井さん自身が言っているように、本音の石井

竜也、素顔の石井竜也がチラリ、チラリと出てくるようになってきたのである。その辺がこの本の最大の魅力と言えるだろう。それに、この「でんわでりんりん」一回分は短いが、実はインタヴューそのものは毎回30分以上やっているのだ。その中で面白い部分だけをピックアップしているので、たわいのない話でも密度が非常に濃い。やはり3年という時間をかけなければできなかった内容だったと自負している。

さて、僕にとって石井竜也とのインタヴューというのは、いつも新しい発見のある、非常に貴重な体験である。Aと思えばB、Bと思えばCという具合に、彼は常に僕の想像を超えたところを歩いていく。本当に奥の深い才能を持った表現者である。今回の単行本作りでもまた彼はそういうところを見せてくれた。せっかくの単行本だから、ということで、石井さんに巨大なキャンバスに絵を描いてもらい、それを写真に撮った。それがカヴァーの裏の作品である。この見事な作品は、まさにアーティスト石井竜也のとんでもないポテンシャルをいかんなく示したものだ。いつも彼はこういう快い驚きを僕たちに与えてくれる。

米米デビュー以来10年、そんなところからこの本は作られた。しかし言うまでもなく、これは米米にとっても石井竜也にとっても途中経過のリポートでしかない。まだまだ彼らは僕らを驚かせ続けてくれるはずである。

（95年2月）

CamScannerでスキャン

道徳主義的なビーイング批判はムカムカする

ビーイング系のミュージシャンの評判が良くない。本誌のアンケートでも、嫌いなバンド、ミュージシャンの項にいつも高ポイント(?)で登場する。しかも具体的なバンド名、ミュージシャン名ではなく、ビーイング系と書かれている場合が多い。かつて、ひとつのプロダクションの音が、これだけ象徴的な意味を持ったことがないので、たとえ悪いイメージであっても画期的なことかもしれない。

本社の出している日本のロック誌、つまりこの『ブリッジ』と『ジャパン』のことだが、この2誌には全くと言っていいほどビーイング系のミュージシャンは登場しない。そんなことから読者も安心して、嫌いなミュージシャンとしてアンケートに書いてくるのだろう。特に社内規定にビーイング系のミュージシャンは絶対に掲載しないことという項目があるわけではないのだが、本当にうちの本には出てこない。しかし、だからと言って僕はビーイング系のミュージシャンを徹底的に嫌っているわけではない。というか、実はビーイングというプロダクションはそれほど嫌いではない。意外に思われる読者も多いかもしれな

CamScannerでスキャン

いが、本当なのである。今や怪物のように言われている長戸大幸にしても、昔からよく知っているし、この業界ではわりと話の合う人間の1人である。確かにこんな状況になってからは本当に様子のおかしいところもあるようだが、たまに電話で話をする分には普通である（当り前か）。

それじゃ、何で僕の出している雑誌にビーイング系のミュージシャンが登場しないのかと言えば、それほど嫌いではないが、好きでもないからだ。馬鹿野郎、だから何が言いたいんだよ、とか怒られそうだが、つまりビーイング系のアーティストなんぞより嫌いなバンド、ミュージシャンはいくらでもいる、ということなのである。今のビーイングは一種のスケープゴートになっているだけなのだ。だってビーイング系のバンドには少なくともメロディはあるぜ。今の日本のロック、ポップスなんてメロディさえも全然出来てないものが殆どじゃないか。簡単に言ってしまうと、今のビーイングの方法論は、昔の歌謡曲と同じなのである。どっかからタレントを見つけてきて、有能な職業作家が曲をつけ、今風のアレンジでやっつける、という産業ポップスの王道を歩んでいるだけのことである。筒美京平が織田哲郎に変わっただけで、特に新しい方法論があるわけではない。長戸大幸というプロデューサーの市場を見る目が正しく、それを実行できるスタッフがいるから成功したのである。あんなことでは本当の音楽が育たないとか、100年前の道徳の教師みたいな

CamScannerでスキャン

ことを言って批評する奴もいるが、ポップ・ミュージックなんて、そんなもんなのである。だからポップ・ミュージックは面白いのであるし、そんなモンキー・ビジネスの中から普遍的なスタンダード・ナンバーが生まれたりするのだ。言っちゃなんだが、今の日本のシングル・チャートなんか、ビーイング以下のイメージだけ先行してメロディも歌もボロボロなんてもんばかりである。そんなもんにかかわってる連中がビーイング批判をしたところで、それは単なるヒガミでしかない。確かにビーイングの作るものの殆どはB級のもので、決して僕自身積極的に聴く気にはなれない。だから自分の作る雑誌では一切やらないのだが、道徳主義的なビーイング批判を目にすると、何故かムカムカと腹が立ってくる。だいたい、たまたま何かのきっかけで売れたにすぎない連中が、自分はアーティストでございとか言って、オリジナルと称するオママゴトのような曲を作って商売しようとしているのより、有能な作家に大衆的なメロディを書かせて売ろうとしているビーイング商法の方が、よほどまっとうである。どっかの週刊誌がビーイング批判の大特集をやった時コメントを求められたが、意地でも批判的なコメントを出さなかった。結局、その特集で唯一、肯定的なコメントだった。その週刊誌が発売されて、ビーイングからお礼の電話があり、ひょっとすると100万ぐらい送られてくるかと思ったけど、何もなかった（当り前か）。

からだが、それでも何本かは毎週観ているものがある。その1本がアニメの『スラムダンク』である。42のオヤジが少々不気味だとは思うが、面白い。あまりにも有名な人気漫画なので説明の必要もないだろうが、湘南とおぼしき場所にある高校のバスケット部を舞台としたストーリーだ。このアニメのオープニング・テーマとエンディング・テーマの利権を独占しているのがビーイングだ。すでに何曲もこの番組からヒットを生み出している。だからというわけではないのだが、このアニメとビーイングというのが、非常にイメージ的にダブッて仕方がない。東京近郊、B級の高校、ちょっとしたヤンキーノリ、体育会系といった連想がビーイングに近いのだ。多くのプロダクションの持つ、東京中央集権主義、A級アーティスト指向、文科系クラブノリといったものと反対の方向へ進んでいる気がするのである。B'zはLA録音とかしたりしているが、長戸大幸の発想の中にはあまり海外進出といった上昇指向はないような気がする。あるとすれば東南アジアのマーケットはおいしそうだとか、そういうものではないだろうか。つまり徹底したリアリズムである。同じ経営者として、そうしたところは共感できる。

言うまでもなくビーイングなんぞのB級ヒット曲ではなく、本誌に登場するようなアーティストたちの曲がヒット・チャートの主流になるのが最も望ましいのであるが、とにか

くしたり顔のビーイング批判とかが出てくると腹が立つのである。うーむ、これくらい書けば、今度こそ100万送られてくるかな。

（季刊渋谷陽一　ブリッジ3号編集後記　94年7月）

CamScannerでスキャン

桑田・長渕論争について

前号の本誌で特集した桑田佳祐のソロ・アルバムに収められているナンバー〝すべての歌に懺悔しな!!〟が話題になっている。長渕剛が自らに対しての個人攻撃だと怒り、雑誌などで桑田佳祐に向けての怒りを爆発させている。週刊誌などが面白がり記事にして、何誌かには僕もコメントを出した。具体的に個人名を曲のタイトルにして批判したりすることが行なわれている洋楽に20年以上つき合っていると、なんじゃらホイという感じもするが、音楽専門誌はどこも記事にしていないので少し書きたい。

洋楽に関して言えば、こうした例で一番有名なのはビートルズ解散後、ジョン・レノンがポール・マッカートニーに向けて作ったと思われる〝ハウ・ドゥ・ユー・スリープ〟がある。具体的な名前こそ歌詞に出てこないが、誰でも、相手がポールだというのはわかる作りになっている。その後、一種のアンサー・ソング的なものをポールは発表したけれど個人的に決着をつけたいから連絡よこせという、まさに個人的なことを雑誌で喋ったりはしていない。ジョンのアルバムの方もこの曲が入っているから、ということで特別に評価

CamScannerでスキャン

されることもなく、未だに『イマジン』は優れた作品として多くの人に聴かれている。つまり、そういうことなのである。楽曲はまさに楽曲でしかなく、その曲が何を動機として作られているかは二次的な問題でしかない。作品はその曲自身の質において評価されるだけだ。

この〝ハウ・ドゥ・ユー・スリープ〟と比較すると〝すべての歌に懺悔しな!!〟は、非常に普遍的なテーマが広い解釈が可能な形で歌われているナンバーだ。実際、これは長渕だ、いや矢沢だ、という論議があったくらいで、泉谷だ財津だ、いや玉置だといくらでも勝手に想像は広がっていく。いや、そんなもんは知識のない奴らの言うことで、明確な記号がこの歌の中には歌い込まれているのだ、という人もいるかもしれないが、それは歌を聴いている殆どの人にとっては曖昧なものでしかない。というか、結論を急いでしまえば、たとえそれが個人攻撃であっても、僕は全くかまわないと思っている。〝ハウ・ドゥ・ユー・スリープ〟を僕は拒否する気はない。ジョン・レノンという一種のオールマイティのカードを出すのは、こういう論議を展開する時に多少卑怯かもしれないが、こういうテーマだからこそわかりやすい方がいいだろう。だいたい表現における個人攻撃が駄目と言うなら、殆ど個人攻撃でメシを食っている——僕のような評論家は、存在そのものを否定されることになってしまう。僕は過去に何度か論争したことがあるが、あれなどまさに個人攻撃の

パフォーマンスである。極端な言い方をするならば、どちらが上手に個人攻撃できるかを競い合うようなものである。確かに日本においてはあまりそういう行為は行なわれないし、好まれない。一般に慣れていないと言っていい。だから、僕も論争のつもりが相手がパニックになってしまい、論議以前の状態で「まあ、とにかく会ってお話を」的な対応をされたことがある。

そうした原則的なことはともかくとして、今回の〝すべての歌に懺悔しな!!〟は個人攻撃がテーマの歌ではないし、今日の日本のロックと呼ばれるものの持つ構造をコミカルに捉えた優れたナンバーである。長渕剛がインタヴューで言っているように、だからこそ桑田佳祐は謝罪の手紙を書くべきではなかったというのは正論である。桑田も無論、あの歌を書いたことを謝罪したわけではなく、自らが原因となって相手を騒ぎに巻き込んだことを謝罪したに過ぎない。その原則を理解している長渕ならば、個人的に云々などということを公の場で言うのではなく、表現のレベルでの回答をすべきだろう。

今回の騒ぎは、こうしたことに慣れていない日本のロック風土が生んだものと言える。ロックなんて表現は、もともと何でもありというところが面白いのである。表現する側も受けとる側も、なるたけその面白さを楽しむべきだし、楽しめる状況を作るようにするべきである。自らの手で自らの首をしめるようなことは止めるべきだ。

CamScannerでスキャン

しかし、それにしてもこういうことが起きると、どうして音楽専門誌は黙ってしまうのだろう。2人と全く無関係のメディアならともかく、インタヴューや記事を掲載している雑誌ならば、それなりの対応をすべきではないだろうか。尾崎やBUCK-TICKのメンバーが逮捕された時（今回とはかなり違うが）も、殆どの音楽誌は意見を出すどころか、当人たちの記事をすべてボツにしてしまった。本来ならば、一番明確な姿勢を示さなければならないにもかかわらず、である。この辺がよくわからない。

（季刊渋谷陽一　ブリッジ5号編集後記　95年2月）

専属ライター制はブタだ

いつの頃からか知らないが、日本のロック・シーンにおいて、アーティスト専属ライター制のようなものが定着してきた。特にビッグ・セールスを記録するミュージシャンにはかなりの比率でそうしたライターがつくようになってきたようだ。大物アーティストの場合、インタヴューや取材のチャンスを作るのはなかなか難しく、1人のライターが一回の取材で何誌かの記事を書き分けるというのはそれなりに合理的な発想である。また、専属ライターになれば、対象アーティストに対し密な取材が可能になり、情報も深いものになっていく。そう考えれば、なかなか素晴らしいシステムのような気がするが、現実はむしろ逆である。

独断と偏見で言わせてもらえば、現在の専属ライター制を支えているのは、プロダクションの戦略と、メディアの怠慢である。プロダクションから見れば、専属ライター制はいいことだらけだ。まず、第一のメリットはライターを通しての情報コントロールが容易になる。取材対象の記事をメディア毎にいちいちチェックするのはなかなか困難であるが、

CamScannerでスキャン

親しいライターに任せておけば安心である。また、専属ライターにしておけばネガティヴな情報を流される恐れはなく、これまた安心していられる。その上、一回の取材で何誌にも振れるから、スケジュール的にも楽である。一方、メディアの側からすれば、取材スケジュールをなかなか取れないアーティストもライター制を利用すれば、それなりに記事にできる。たとえ、他の雑誌と似たような内容になっても、そこはそれ、割り切ってしまえば楽である。そこで、どの雑誌を見ても、同じような記事がゾロゾロと並ぶことになる。

このブタのような状況を作った責任は無論メディアの側にある。ジャーナリズムとしての自覚はないのか、などと青臭いことを言う気もないし、もともと日本の音楽誌にそんなもん期待していないが、それにしてもカッコ悪すぎないか。プロダクションの理屈に結局押し切られているだけじゃないか。メディアもメディアだけど、嬉々として書いているライターもライターだよな。だいたい、このライターって表現が未だに馴染めないんだけど。確かに、音楽評論家って表現も相当カッコ悪いけどまだそのカッコ悪い分だけマシという気もする。

日本においては、インタヴューという取材スタイルはあまりジャーナリスティックなものとして定着していない。これは日本のロックに限らず、メディア全般に言えることだ。対決型の会話を好まないという日本人の国民性から来るものなのだろう。その、最もチー

プな典型が日本のロック、ポップスのメディアに展開されている。よくこれでは芸能誌と一緒だとか言われるが、変にアーティスト扱いしている分だけタチが悪い。ライターの原稿と本人の発言を読むと、まるで日本のロック史を変えそうな勢いがあって、いったいどんな音なのかと期待すると、とんでもないもので椅子からズリ落ちてしまうパターンばかりだ。まったく、お前たちには恥という発想はないのかよ。

本社の出版物は外部ライターを基本的に一切使わない。インタヴューも記事も全て編集者が書く。これは僕の『ロッキング・オン』創刊以来の方針である。それが究極の形になったのがこの『季刊渋谷陽一　ブリッジ』である。実際に本にしてしまうとプロの悲しさ、何だか落ち着いたものに仕上がってしまっているが、方針は相当ムチャクチャである。全てのインタヴュー、全ての記事、そして殆どの写真を1人でやってしまう雑誌、無論、編集も自分でやる。何だか時々こういうことをやってるとドン・キホーテみたいな気分になってくるよな、まったく。

（季刊渋谷陽一　ブリッジ7号編集後記　95年8月）

メディア市場原理に忠実な『カウント・ダウンTV』

完全な全国ネットではないらしいので知らない人もいるかもしれないが、土曜深夜に『カウントダウンTV』という番組がある。タイトル通り、シングルのトップ20を紹介するカウントダウン番組である。僕はこれが大好きで毎週楽しみにしている。VJは登場せず、コンピューター・グラフィックスのキャラクターがハイ・スピードでチャートを紹介していく限りなくシンプルな構成の番組である。最近はテレビの歌番組が増え、僕自身もNHKの『ポップ・ジャム』の構成などをやっているので当事者でもあるのだが、この『カウントダウンTV』はそうした歌番組の中でも一種独特の清々しさがあっていい。実はこうしたカウントダウン形式の歌番組というのは僕も昔から考えていて、5年ぐらい前にかなりがっちりとした企画書にしたことがある。とりあえずビデオ・クリップを流すだけでいいから、市場の動きを正確に反映したチャートを追う番組を作りたかったのだ。だから、この『カウントダウンTV』が出現した時は、正直言って〝やられた、悔しい〟という気

分に最初はなった。しかし毎週観ていくうちに、これは僕が企画したのより、きっとこっちの方がいいな、という気分になり、番組のファンになってしまった。特に僕が好きなのは、年に何回かスペシャル企画として行なわれる、スタッフのフェイヴァリット・ソング特集である。これはプロデューサーからタイム・キーパーまでが自分の好きなアーティストになり切り、衣装からメイクまで真似て画面に登場する、何やら宴会ノリの企画である。一歩間違えると嫌味で、下品になりかねないのだが、これが笑えて楽しい。何故、嫌味にならないのかと言えば、そこにテレビ業界人にありがちな自己顕示欲がなく、無邪気な音楽ファンのノリが素直に出ているからだ。ああ、この番組は本当に楽しみながら作っているんだな、というのが観る側に伝わってくるのである。僕もテレビ番組をずっと作り続けているが、そこで学んだのは作る側が楽しくなければ観る側も楽しくない、という非常にシンプルな原則である。そして作る側が楽しめるテレビというのは、そうあるものではないというシビアな現実も嫌でも学習することになる。

観る側も十分にわかっていると思うが、テレビの歌番組というのは一種、政治の世界である。最近でこそロックやポップスが市場の主流になって多少変わってきたが、昔の『夜のヒットスタジオ』など、油ぎった中年のプロデューサーの顔が画面の彼方にリアルに連想された。昔よりマシになったとは言え、今でも基本の部分はそう変わっていない。『ミュ

ージックステーション』でのタモリのやる気のなさ加減は、テレビの歌番組のよどんだムードを象徴しているような気がする。しかしタモリは何でいつもあんなにだるそうなのだろう、どうでもいいけど。

それに対し『カウントダウンＴＶ』は清々しい。レコード・セールスに対する影響力も凄く大きいらしいが、音楽ファンもこの番組に信用できるムードを感じとっているのだろう。

タイアップ至上主義なんてことが言われて久しいが、そのタイアップも最近では徐々に効力が疑われるようになってきた。当り前のことだが、いくらタイアップが大きくても曲やアーティストに力がなくては売れないし、タイアップがなくても力のあるアーティストの曲は売れる。そういう当り前な状況を作る上で歌番組の果たす役割は重要である。やはりテレビというメディアの力は巨大であり、今のポップ・ミュージックの市場規模は残念ながら雑誌メディアがコントロールできるスケールを超えている。ただそのテレビの歌番組が市場の原理で動かず、チープな政治の力で動いてしまうと、何のための歌番組かわからなくなってしまう。その点、チャート番組というのは、嫌でも市場原理に忠実に動かざるを得ないので、自ずと健全な形になる。『カウントダウンＴＶ』の成功もそうした構造上の必然があったからである。よく言われることだが、テレビ局の人間というのはテレビ自

身の力を自分の力だと誤解してしまい、意味もなく権力を乱暴に行使しようとする。主役が市場であることを忘れてしまうのだ。そうすると嫌なムードが画面から伝わってきてしまう。観る側からすると、何でこんな奴が出てるわけ、というブッキングが行なわれてしまうのだ。しかしチャートの場合、下手に操作しようとしても、これだけ情報がオープンだと見え見えになってしまい、番組そのものの信用がなくなってしまうので、できない。逆にテレビ側の権力行使が難しいので、テレビにとってカウントダウン番組はあまりオイシクない。それで類似番組が作られないのかもしれない。ただ最近は『カウントダウンTV』も影響力を増してきたので、時々、生臭いムードが流れることもある。それでも、他の番組と比較すればはるかにニュートラルであるが。

さて、人の番組ばかりほめてきたが、僕も自分で構成するNHKの『ポップ・ジャム』を優れた番組にするべくがんばっている。しかもこの4月からは放送時間が『カウントダウンTV』と同じ土曜の夜に変わったので、負けてはいられない。というか、共にがんばって土曜の夜はポップ・ミュージック・ファンはTVの前で過ごすという習慣を作りあげたい。

（季刊渋谷陽一　ブリッジ10号編集後記　95年4月）

雑誌やつあたり①
――『H』創刊の辞に代えて

どうも編集長の渋谷です。本来なら新雑誌創刊ということで、それっぽい創刊の辞などを書くところなのですが、まあそういう雑誌でもないので、コラムという形で創刊動機について書きたいと思います。

この雑誌を出版しているのはロッキング・オンという音楽雑誌を主体に活動している出版社で、この『H』も、当社のメインの雑誌『ロッキング・オン』の増刊という形になっています。この会社はその『ロッキング・オン』の創刊と同時に僕が20歳のときに作ったもので今年で22年目になります。つまり同人誌を作っているうちに大きくなってしまったというパターンの会社です。現在、上記の2誌以外に『ジャパン』、『CUT』、『ブリッジ』と雑誌を発行しています。何だか会社案内みたいな原稿になってますが、後半盛りあがるので少しつき合って下さい。実はそのうちの2誌『ブリッジ』、『H』を今年に入ってから続けてスタートしました。皆さんも知ってると思いますが、最近の出版界は不況で、休刊

CamScannerでスキャン

や廃刊はあっても創刊というのはそれほど多くありません。そんな時期に共に季刊誌とは言え3か月の間に2誌スタートさせるというのは、かなり無謀なことかもしれません。しかも、この2誌は両方共僕が編集長をやり、スタッフも全く一緒なのです。そして、そのスタッフは全4名、それで営業もやってしまうという、殆ど出版常識を無視した暴走体制で運営されています。実はその上、このスタッフで単行本の刊行も行なっていて、この6月、7月に2冊出版します。出版業界以外の人には、何だか貧乏性の会社なんだな、とか思われるだけかもしれませんが、多少とも出版のことを知っている人なら、それがいかにアホなことかわかるでしょう。さて、何でこんなことをクドクド書いているかと言えば、別に自分の貧乏性を自慢してるわけでも、自分の会社の労働条件の劣悪さをアピールして労働基準局に調査に来てもらおうと考えてるわけでもありません。簡単に言ってしまえば、出版とか雑誌なんてこんなもんだろう、やりゃできるんだよ、他がオカシイんじゃねえのか、ということが言いたいのです。

自分でこれだけ雑誌を作りまくっているくらいですから僕は雑誌を読むのも好きです。しかし、本当に日本には面白い雑誌がありません。そのフラストレーションが自分で雑誌を作るエネルギーになってるような気もします。ただ、これだけには負けられないという競争心を覚える雑誌もなく、おメエそれは自信過剰だよ、と言われるのは十分承知の上で

すが、はっきり言って張り合いがありません。まあ、そうは言っても何冊かは面白いものもあり、それはそれでいいのですが、ただそれが『日経ビジネス』だったり、『ホリデー・オート』であったり、殆ど作り手としての自分のフィールドと無関係なものなので今ひとつ盛りあがらないのです。

よくバブル崩壊が雑誌不況を招いたとか言われますが、個人的にはむしろバブル崩壊で少しは雑誌も風通しが良くなったような気がします。売れてもいないのに広告収入だけで水ぶくれした『エスクァイア』のような雑誌を見ると、ねたみ半分なのかもしれませんがムカムカしてしまうのです。半ばタイアップ・カタログ誌化した『ブルータス』など、一時は自分の目標としたマガジンハウスの出版物だけに、「もう少し志を高く持ってもいいんじゃない」と言いたくなってくるのです。たしかに企画書1枚で何百万、何千万という広告収入が得られる商売は、一度味を覚えると止められなくなります。アホな企業をその気にさせてアブク銭を儲ける商売は否定しないし、できれば自分もやってみたいのですが、ただそれを前提として、売りあげ部数を軽視した雑誌編集は、確実に雑誌を衰退させます。不思議なことに、いくら下品なことをやっていても、それが読者に向かい合い、部数を伸ばそうとしていることが動機になっている場合は、ゴクロウさんと思うだけで、それほど腹は立たないのですが、たいして売れているわけでもないのに、バブルな銭でいい気にな

CamScannerでスキャン

って気取った雑誌を作っているマスターベーション的な編集には異様に怒りを覚えるのです。だから『03』とか『iD-JAPAN』とかの間抜け雑誌の廃刊は、これも読者という神の手のもたらした歴史的判断かと、思わず納得してしまったりするのです。

日本というのは今更説明するまでもなく規制と管理によって成立している国で、特にメディアに関しては放送メディアを主体にガチガチに縛られています。その中で雑誌はまだインディペンデントな動きが許容される分野で、うちのような会社が成立できる余地があったりします。『ローリング・ストーン』誌、『インタヴュー』誌といったアメリカのインディペンデント誌が業界をリードするのと同じように、日本においてもそうした動きは可能なのです。『ロッキング・オン』や『ぴあ』が成功した時、こうした動きが本格化するのかと思ったら後が続きませんでした。たまに出てきたと思ったら、『週刊金曜日』のような大バカ雑誌で全く情けなくなります。そういえば最近一番腹が立ったのがあの雑誌です。あのペラペラの誌面に500円なんぞという定価をつけて、テメエは良心的出版社なんだというツラをしている神経がわかりません。新聞などで公表している部数が本当だとすれば、あの定価は殆ど犯罪的です。僕はプロですからあの誌面にどれくらいの原価がかかっているかはすぐにわかります。100部ならともかく、連中が言っているような部数が出てるとしたら、あの定価ではとんでもない利益が出てしまいます。どうせ長く続かないだろうから

CamScannerでスキャン

どうでもいいですけど。

つまり、雑誌というメディアは本来ゲリラ（古い！）的なフットワークが許されるフィールドであり、そこから生まれるゴチャゴチャしたパワーがシーン全体の活性化につながっていくものなのです。ところが日本においてはひたすらサラリーマン化する大出版社系編集者と、その大出版社と大企業の金をかすめ取ろうとする編集プロダクションや零細出版社ばかりが増えて、全然面白くないのです。この「H」の前に創刊した「ブリッジ」の正式タイトルは「季刊渋谷陽一　ブリッジ」といいます。「H」といい「季刊渋谷陽一」といい、タイトルからいいかげん開き直っているのがわかっていただけるのではないでしょうか。俺が盛りあがらないんなら自分で盛りあがるしかない、そんな気分なのです。スケベネタがメインの雑誌ならタイトルは「H」だ！　いけいけ！といったところです。僕も42歳。いつまで暴走できるかわかりませんが、とりあえずがんばりますので、おつき合い下さい。

（H創刊号編集後記　94年5月）

雑誌やつぁたり②『リ・サーチ』
——60年代的究極の同人誌

第2号どうだったでしょう。おかげ様で創刊号は順調に売れ、これまでにないタイプの雑誌を作って、セールス的には少々不安だった我々としては、とりあえずは安心しました。これならなんとかビジネス的にも続けていけそうです。しかし、絶対的な自信を持っていた内容に関しては、かなり厳しい読者からのリアクションをもらい、編集長としては結構こたえています。とにかく読者アンケートの答えで多かったのは「『H』と言ってるわりにはひとつもHじゃない」という批判です。特に女の子からの反応の中に多くありました。確かに作っている時は相当盛りあがってHなものを目指していたつもりだったのですが、結果として、変にスマートなものにしてしまったのかもしれません。これじゃ『CUT』と同じだよ、新しい雑誌である必然がないよ、とか言われると、そりゃ作った人間が同じだから、しょうがねえだろう、とか開き直りたくなりますが、それでは負けを認めることになってしまいます。

創刊の辞として1号目に、現在の出版業界はシステム化、サラリーマン化して、本来のゲリラ（?）的なパワーが失われている、とか威勢のいいことを書きました。当然その時は自分がゲリラであるという前提で書いたわけです。しかし、現実的にロッキング・オンという出版社は、ゲリラというには中途半端な大きさになり、僕自身も同人誌的な戦略で勝負するゲリラ戦術以外に、もっと近代兵器を使った戦略も身につけてしまっているわけです。そこから、読者は、観念的なH、実態を伴わないHを敏感に感じとったのかもしれません。

創刊号発売後、僕はサンフランシスコにあるリ・サーチという出版社を訪ねました。創刊号のラス・メイヤー・インタヴューはそのリ・サーチとの契約で掲載したものですが、いったいどんな連中が作っているのか興味があったのです。かなり前から活動している小さな出版社で、雑誌『リ・サーチ』以外にもJ.G.バラードの小説や、インディ系バンドのCDなんかもチョコチョコ出しているところです。思い出した頃に出る『リ・サーチ』も、刺青の特集、フリークスの特集、変な映画の特集（これにラス・メイヤーが掲載されていた）とか、思いっ切りインディでカルトなテーマばかりで作られています。しかもサンフランシスコにあるというのが、実にヒッピーしているというか、60年代しているとい

うか、笑えます。事前に、訪問したい旨をFAXすると、今はオフィスがないから自宅に来てくれという返事があり、いよいよ怪しくて興味がそそられます。しかも編集長はどうも女のようで、これは行くしかないでしょう。

行ってみて驚いたのはスタッフは2人きりであったこと。予想通り編集長は女で、裸足でペタペタ歩き回り、猫と暮らしている辺りは、イメージ通りなのですが、話してみるとヒッピーかぶれの文化人というよりは、大学で60年代サブ・カルチャーを研究している助手といったノリで、その辺が90年代していて面白かった。もう1人のスタッフは男で歳も上のようだったのですが、なんとそいつはブルー・チアーのオリジナル・メンバーだったそうで、僕は驚いてしまいました。ブルー・チアーといっても本誌の読者は殆ど知らないでしょうが、60年代ウエスト・コーストで活躍した超強力なハードロック・バンドで、MC5などと共に、彼らのファーストは僕の愛聴盤のひとつだったのです。ただ、担当楽器は何だったのか、と訊くとキーボードとかわけのわからんことを言うのです。ブルー・チアーにキーボードはいません。よく話を聞けばレコード・デビュー前にクビになったようで、きっと下手だったのでしょう。しかし、こういう60年代サブ・カルチャーが地続き(?)で90年代まで来ているのが、実にサンフランシスコです。

『H』を見せると非常に気に入ってくれ、さかんに金がかかっている、豪華だ、デザイン

CamScannerでスキャン

が素晴らしい、とか褒めてくれました。これからもいろいろ記事を使わせてもらうからよろしくと言うと、いきなりNYの弁護士の電話番号を示して、ビジネスの話はこいつとしろとか言われてしまい、やはり今は94年なのだと認識させられたりしましたが、非常に楽しい訪問でした。

編集者の顔が見える雑誌ということでは『リ・サーチ』など究極の例でしょう。同人誌というよりは個人誌、デザインまで自分たちでやっているようです。まさに編集者の人格がそのまま雑誌になったと言っていいでしょう。本当に初期の『ロッキング・オン』を見るようで異常な懐かしさを感じてしまいました。きっと男の方は僕より年上だったでしょうが、過去の自分を見るようでした。ただ『リ・サーチ』はそうした同人誌レベルで成熟することを選びましたが、『ロッキング・オン』は拡大と成長の方向を選びました。それは僕にとっては必然でしたし、正しかったと思います。そのことによって、もはやリ・サーチ的な雑誌の作り方はできなくなり、よりプロフェッショナルな方向に進まざるを得なくなりました。それも良かったと思います。

Hというテーマはある意味で同人誌的、個人誌的なアプローチが一番ふさわしいものか

もしれません。きっと誰もが、1冊は自分の『H』を作ることのできる欲望の形を持っているでしょう。しかし、本誌『H』は、あくまでプロフェッショナルに行きたいと思います。ひとつもHじゃないという批判を受けたのは、僕らが職業編集者として仕事をしてしまったからではなく、きっと技術が足りなかったのです。読者を欲望させるだけのテクニックがなかったのです。2号目で、新たなテクニックを使ってみたのですが、どうでしょうか。感じてもらえたでしょうか。僕ら自身もまだまだと思っています。ただ後退はしないつもりなので、しばらくはつき合って下さい。

（H2号編集後記　94年8月）

雑誌やつあたり③『ビザール』
——天才編集者による永遠の理想形

編集者を職業とするものにとって『ビザール』という雑誌は客観的な感想を許さない、何か踏み絵のような存在に見える。

ジョン・ウィリーという破格の才能を持つ人間が、自らの特殊な、しかし本質的には普遍的な欲望を読者と共有するために作ったメディアとしての『ビザール』。自ら絵を描き、写真を撮り、文章を書き、そして自らの手で配送まで行なっていた雑誌『ビザール』。ほぼ半世紀も前に刊行されたこの雑誌を見ると1人の編集者として、言いようのない感慨を覚える。刊行していた時代のアメリカの倫理観と相容れないため、国内を転々とせざるを得ず、結局雑誌を人手に渡してしまった彼の悲劇にひょっとすると過剰にセンチメンタルな思い入れをしているのでは、という気もしたが、やはりそんな情緒レベルの共感以上のものを、この本は僕に与えてくれた。

雑誌の編集長というのは、本当に自分の雑誌をコントロールしていれば、映画監督のよ

う役割を果たすことになる。数多くのスタッフを使い、最終的に自らのヴィジョンを誌面に定着させるというのは、非常に映画の監督の仕事に近いのだ。書き手は役者、デザイナーは美術監督で、カメラマンは言うまでもなくカメラマン。そうした要素を有機的に組み合わせながらひとつの雑誌にしていくのが編集長の仕事である。まさに監督的業務と言える。しかし、現実には単なる現場監督以下の仕事しかしていない編集長が殆どなのだが。ジョン・ウィリーは天才的な編集者である。しかも同時に天才的なカメラマンであり、デザイナーであり、イラストレーターであり、そしてライターでもあった。きっと、ここまで完璧な編集者は彼以外出版史上、存在したことはないだろう。つまり、カメラも役者も美術も脚本もこなしてしまう映画監督なのである。この特集の扉ページの撮影のために彼が実際に編集業務を行なった20号までの『ビザール』を並べ、それを前にした時は笑われるのを承知で書いてしまうが「うーん、これがあればいくらダウンになっても、あと20年は編集をやっていけるかもしれないな」という気分になった。

女性の体を美しく縛ることに何ものにも優るエクスタシーを覚えるという自らの性癖を表現するのに、ジョン・ウィリーは雑誌というスタイルを選んだ。それが僕には非常に興味深かった。きっと、写真なら写真、イラストならイラストという個別の表現スタイルではなく、そのトータルな表現としての雑誌が彼には魅力的だったのだろう。また読者から

の直接のリアクションが得られ、それを誌面に反映させていけるメディア特性もきっと好きだったのだろう。それは読者投稿を積極的にとり入れていく編集姿勢、そして特集でもとりあげた、彼の編集後記によくあらわれている。

まるで個人的な私信のような調子で書かれている編集後記は彼がどのような気持ちで雑誌編集に向かっていたかがリアルに伝わってくる優れたものだ。雑誌の性格が性格だけに、彼にとって読者は単なるユーザーではなく、一種の同志のような存在なのだろう。直接、郵送によっての購読という人が多かっただけに、余計にそうした気持ちを強く持つようになったのかもしれない。面白いのは宣伝によって読者が急増した号の編集後記で、まるで読者が増えたのが迷惑であるかのような書き方がされている。きっと、彼にとって自分の雑誌の読者は、自分の性癖を共有できる、ある程度、顔の見える人でないと満足できないというか、不安だったのではないだろうか。前に僕は、今は編集者の顔の見える雑誌が少ない、と書いたが、彼にとっては編集者の顔は無論のこと、読者の顔さえも見えないと納得できなかったのだろう。

さて、ここでいきなり得意な自己同一化に走って申し訳ないのだが、僕が最初に創刊した雑誌『ロッキング・オン』は、読者投稿を主体とするロックの同人誌であった。流通ルートを持たないので自分たちで売って回ったり、直接購読してもらったりで運営していた。

所詮、大学生の作るものなので質的には『ビザール』と比較できるものではないが、作られている構造は似ていたのである。だからジョン・ウィリーの後記を読むと、いちいち共感するところがあり過剰な感情移入をしてしまう。

しかし、その『ビザール』も徐々に刊行が困難になっていく。読者からの購読料が入ってくると、そのまま金を持って酒場に行って飲んでしまう、という日が増えていったようだ。内容に対する弾圧もあったのだろう。あえて僕は書いてこなかったのだが、実は編集長には制作能力と同じくらい重要な能力がもうひとつ要求される。特にインディペンデントな雑誌ではそうだ。それは運営能力、経営能力である。いくらいいものを作っても続けていけなければ駄目だし、利益を生み出していかなければ意味がない。どうもジョン・ウィリーにはそれがなかったようだ。あえて僕がジョン・ウィリーと勝負できるところがあるとするならば、その経営能力という点だけだろう。何だ、金儲けが上手いだけじゃねえか、と言われそうで情けないが、重要なことである。

『ビザール』創刊号の編集後記は、希望に満ちて力強い。彼の明るいヴィジョンが伝わってくる。しかし、すぐにそれは苦しい調子に変わってくる。それは彼が手掛けた最終号である20号まで変わることはなかった。ただ素晴らしいのは、編集部が転々とし、いかに経営が苦しくても、雑誌の質が落ちないことだ。投げやりな編集内容の号が全くない。それ

は見事である。

ジョン・ウィリーは天才的な編集者であった。それはこの半世紀前に作られた19冊の小さな雑誌が証明している。イラストも写真も、そして何よりデザインが、未だに新鮮さを失わずにいるというのは驚異である。いわゆるレトロな新鮮さというのではなく、まさに90年代にも有効なアクチュアリティを持っているのだ。きっと100年たっても変わらないだろう。

自らのサディズムと向かい合い、同志を求め、雑誌を作り続けたジョン・ウィリー。経済的には恵まれなかったが、少なくとも『ビザール』を自ら編集していた間は幸福だったのではないだろうか。あえて同業者として言わせてもらえば、なんとなくそんな気がするのである。

（H3号編集後記　94年12月）

良質な若者雑誌としての『ローリング・ストーン』の現在

――『ローリング・ストーン風雲録』解説

ひょっとすると、どんなミュージシャンより大きなロックンロールの幸運を手にした男かもしれない。21歳の時、小さなロックンロール・ペーパーとして『ローリング・ストーン』を創刊したヤン・ウェナーは、90年代、アメリカ出版界において、最も成功した編集者・発行人の1人として、その富だけでなく名声をもエンジョイしている。100万部を超える発行部数、そして強力な影響力は今のアメリカの若者雑誌マーケットの中でピカイチと言えるだろう。また、その編集内容のクオリティの高さは、過去に受賞した数々の全米雑誌大賞が証明している。この本は、そのヤン・ウェナーと『ローリング・ストーン』が歩んできた二十数年の歴史をドキュメントしたものだ。実にエネルギッシュな取材、インタヴューによって構成されたストーリーは、単純な雑誌ヒストリーを超えて、アメリカのユース・カルチャーの生々しいドキュメントとしても読むことができる。

CamScannerでスキャン

言うのもおこがましいのだが、僕もヤン・ウェナーに遅れること数年、1972年の夏、20歳の時に『ロッキング・オン』を創刊、誰も日本で最も成功した若者雑誌とは言わないけれど、とりあえず90年代まで生き残ることができた。それだけに、この本は人並以上に興味があったし、実際読んでみて非常に面白かった。ただ、その面白さは、当初予想したものと少し違っていた。

言うまでもなく、現在の『ローリング・ストーン』とヤン・ウェナーの状況を考えれば、この本の最後にはハッピー・エンドが待っているのは誰もがわかっているし、そこに到るストーリーが輝かしいサクセス・ストーリーになるであろうことは容易に想像できる。しかしこの本はそうなっていない。何故『ローリング・ストーン』は輝きを失い、ヤン・ウェナーは太った成功亡者になってしまったか、という悲劇に殆どのページがさかれ、最後まで文章には悲痛な調子が漂っている。

きっとこの本を読んでヤン・ウェナーと友達になろうと思う読者はいないだろうし、まして彼の下で働いてみようなどとは考えないだろう。この本が書かれることをヤン・ウェナーは歓迎しなかったそうだが、僕が彼だったとしても、そう思っただろう。結局、作者とウェナーは和解し、最後にインタヴューが行なわれるのだが、それは何の救いにもなっていない。むしろ悲劇のストーリーにとどめをさしている。この本で描かれているヤン・

ウェナーは、人を信用せず、自分の協力者を次から次へとクビにし、ひたすら金儲けと有名人との交際にうつつを抜かし、編集作業を放り出してしまった、単なるロクデナシである。おまけにヤク中だし、セクハラ男である。しかも、かんじんの音楽的感性は70年代で止まってしまい、新しい音に対する理解能力は限りなくゼロに近い。一体、そいつのどこがアメリカ出版界を代表する成功者なんだよ、と僕でなくても作者にツッコミを入れたくなるだろう。もしもヤン・ウェナーがここに書かれている通りの人物なら、決して成功は手にしなかっただろう。またそんな奴の作る本が面白いわけはなく、そんな経営者のもとに優秀なスタッフは集まらない。では、何故そうなってしまったのか。そこにこの本のもうひとつの面白さがある。

この本にはヤン・ウェナーともう1人の主人公がいる。それは作者ロバート・ドレイパーである。より正確に言うなら作者が最も愛し、影響を受けた時代の『ローリング・ストーン』である。パトリシア・ハーストの特ダネをものにし、オルタモントの悲劇をストーンズや他のメディアを敵に回してまで批判し、シルクウッド事件を徹底した取材によってものにし、まさに新しい価値観を持ったジャーナリズムとして華々しい活動を展開していた時代の『ローリング・ストーン』。ゴンゾ・ジャーナリズムのヒーロー、ハンター・トンプスンを筆頭とする数々の名ライター、名コラムニストを多数世に送り出した『ローリン

グ・ストーン』、これこそが作者の理想とする『ローリング・ストーン』なのである。きっと作者自身、この時代の『ローリング・ストーン』に強い影響を受け、ひょっとすると、そこで編集者かライターとして活躍することを夢見ていたのではないか。しかし、時代の変化と共に『ローリング・ストーン』も変わっていく。いつの間にか中年のハリウッド・スターが表紙を飾り、軍隊の広告が掲載され、ツルツルした紙にカラーの写真が印刷される本になってしまった。あげくには、広告主に対するキャンペーンとして、ヒッピー、ドラッグ、ロック、フリーといった本来『ローリング・ストーン』がアイデンティティとするものを誤ったイメージとして否定することまで始めてしまった。雑誌の命とも言える表紙もマーケティングで決定しようとさえしたのである。これは作者にとって許しがたい行為に映った。自分が理想とした『ローリング・ストーン』がどんどん遠くなる、一体誰が悪いのか。ヤン・ウェナーだ。というわけである。

きっと、この想いは1人、作者ドレイパーだけのものではないだろう。昔の『ローリング・ストーン』を愛してきた読者やスタッフの多くが持つ気持のはずである。そこでこの本は、そうした輝かしい『ローリング・ストーン』が、いかにその輝きを失っていったかを真犯人ヤン・ウェナーの罪状と共に検証していく。その追及の筆は鋭く、容赦ない。具体的な記述は本文を読んでいただければおわかりになるように、実に細かく、実証的であ

る。作者の宝物である理想の『ローリング・ストーン』を破壊したヤン・ウェナーに対する腹立ちが爆発しているといった調子の文章は迫力がある。多くの優れたドキュメンタリーがそうであるように、この本も作者の強い主観が現実を恣意的に切りとっていく、その彼の想いが、この本を凡庸なサクセス・ストーリーとは違うものにした。

ただ、優れたドキュメントであるからといって作者の主観が正しいとは限らない。僕はこの本を読んでも編集者、発行人としてのヤン・ウェナーに対し批判的な気持にならなかった。むしろ今の彼も肯定的に把えたいと思う。もし、今の彼に対する批判の根拠があるとするなら、それは今の『ローリング・ストーン』が最低の雑誌で、利益も何もあげず、赤字まみれである、ということでしかないはずだ。発行人、編集者の責任は、面白い雑誌を作り、多くの人に読んでもらい、利益をあげていく、ということだ。決して過去のイメージを守り、昔からの読者に納得してもらう、ということではない。となると、ヤン・ウェナーはしっかりと仕事をし、その責任を果たしている。批判の根拠となる失敗はしていない。作者も認めているように、今の『ローリング・ストーン』は非常にプロフェッショナルな仕事がなされたスマートな都会型の若者雑誌である。相変わらず全米雑誌大賞を受賞し続け、レコード業界に対しての公正な姿勢も失っていない。昔のような長いドキュメントは掲載されないが、それはヤン・ウェナーが必要としないからである。もし、そうし

CamScannerでスキャン

たことに不満ならば『ローリング・ストーン』を買わなければいいし、そうしたことに挑戦している他の雑誌を探せばいいだけだ。実際、いくつかそうした雑誌は出ている。もはや、『ローリング・ストーン』は時代をリードする雑誌ではない。アメリカで最も興味深い雑誌でもない。ヤン・ウェナー自身もそうしたものを作ろうとしていない。彼がしようとしているのは、ロックのメイン・ストリームに対し、まっとうな批評性を保ちつつ、スマートなヴィジュアルとコラムを持ち、時にはシリアスなドキュメントも掲載される良質な若者雑誌を作ることだと思う。そして、それを彼は実行し、成功を手にしているのだ。

僕は彼のような成功を手に入れたわけでもないし、年齢的にも少し下だが、20年前と同じように相変わらず朝の10時から夜中まで会社に居て、未だに現場から離れられない。だから、殆ど現場に顔を出さないようになった彼の気分はあまりよくわからない。ただ、同業者としての直観から断定させてもらえば、彼は根っからの編集者なのだと思う。雑誌を作るのが大好きで、その才能に恵まれていた男であり、それ以上でもそれ以下でもない。確かに60年代、70年代において『ローリング・ストーン』は先鋭的なジャーナリズムとして活躍してきた。それは輝かしい業績である。しかし、その誌面を作ってきたヤン・ウェナーにとって、そうした先鋭的な姿勢は、彼の思想や政治的イデオロギーにもとづくものではない。彼の編集者としてのカン、そして時代に対するミーハー感覚がその誌面を作ら

せていたのだ。従って時代や環境が変われば自ずと誌面も変わっていく。だからこそ『ローリング・ストーン』は90年代にも生き残ることができ、ヤン・ウェナーは成功を手にすることができたのである。まさに彼は一流の編集者であり、経営者である。

例えば、僕は自分の出版社から何冊かの雑誌を出している。そのうちの2冊は国内のアーティストを主体とする音楽誌である。しかし、その中にはいわゆるトップ10・アーティスト、百万枚を超えるアーティストはあまり登場しない。いい意味で解釈するならアーティスト選択の基準が厳しいということになる。ミーハー人気だけで盛りあがっている人間は掲載しない、というのは一見カッコイイ。だが、本当はそれでは駄目なのだ。ポップ・ミュージックのメディアなら、ちゃんとその時代の主流と向き合い、単なるヨイショではない、しっかりとジャーナリスティックな視点でアーティストをとりあげていかなければならない。自分たちが評価しないアーティストを掲載しないというのはひとつの見識ではあるが、決して雑誌として理想のスタイルとは言えない。

僕が現在の『ローリング・ストーン』を評価するのは、そうした仕事をきちっとやっているからである。

こうした本を読むたびに思うのは、アメリカには新しい文化の台頭があると、それと同

CamScannerでスキャン

時に新しい産業の担い手が出現するという、非常に健全な資本主義の構造があるということだ。日本の場合、たいてい新しい表現が生まれても既存の組織の中にとり込まれ、吸収されていく。結果、新しい形の組織や経営者が生まれてこない。90年代に入り、そうした日本の産業構造は、単にユース・カルチャーのジャンルだけでなく、産業全体の問題であると言われるようになってきた。そんなことを考えるとこの本は、一種のビジネス書としても読めるのではないだろうか。

（ローリング・ストーン風雲録／早川書房刊　解説）

CamScannerでスキャン

あとがき

以前に刊行した『ロック微分法』から12年のインターバルが空いてしまった。こんなに空いてしまったのに特に理由はなく、何となくこうなってしまったのだ。まとめてみればこれだけの原稿を書いているのだから、5年前に出してもよかったのだが、どうもそういう気分になれなかった。何か、自分の物書きとしての仕事をまとめようという気持ちになれなかったのだ。その代わりと言っては変かもしれないが、編集者としてはこの12年に『ロッキング・オン・ジャパン』『CUT』『H』『ブリッジ』と四冊を創刊させている。それぞれ成功し、現在も続いている。これはちょっと自慢していい仕事ぶりである。つまり、この12年間は、物書きと言うよりは、編集者モードに入っていた時期なのだろう。この本に収めた原稿は、そうした雑誌の創刊宣言やあとがきといったものが結構多い。何度も書いていることだが、僕は基本的な資質として編集者であり、原稿書きは、その編集者の仕事の一部でしかない。編集的な必要があれば書くが、そうでないと原稿に積極的に向かい合う意欲が出ない。ところが最近、それがまた少し変わってきた。何か書きたい気分なのである。この本のタイトルとなっている『ロックはどうして時代から逃れられないのか』も最近書いたものだし、これまで何年もの間、書いてなかった『ロッキング・オン』の原稿も、続けて書くようになった。12年振りの単行本の刊行もそうした気持ちの流れの中で実現

したものである。
　では、何故にそうした変化が起きたのか。正確には自分でもよくわからない。ただ、自分の原稿をこうしてまとめて読んでみると、書く動機の多くが、一種の危機感の反映になっていることに気づく。ライヴ・エイド批判にしても、いろいろな論争にしても、状況に対する自分なりのエマージェンシー・ランプが点灯すると何かを書きたくなるのだ。だから今も、正確にはわからないのだが、ひょっとして僕なりに強い危機感を感じているのかもしれない。そう考えると状況としては原稿を書く気分になってない時のほうがいいのかもしれない。
　しかし、いきなり12年間を振り返ってみると、自分のメインの仕事である出版社ロッキング・オンの社長業の環境の激変に対し、物書き・渋谷陽一の立ち位置の変わらなさに呆れてしまう。25年前、日本の洋楽ロック・ジャーナリズムを変えるのだと創刊した『ロッキング・オン』がリーディング・マガジンとなり、その後やはり邦楽ロック誌の変革、日本におけるインタヴュー・マガジンの確立といったテーマで次々と雑誌を創刊し、それが成功しても、書く動機が怒りであり、危機感であることは変わらない。きっと、僕の中から怒りや危機感がなくなることが物書きとしての終わりの時なのだろう。

一九九六年八月　渋谷陽一